

To Harvey Cushing
from J. H. G.



Marius Michel del.

COLLECTION PLACÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

COURONNÉE PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE
(Prix Montyon)

ET

PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS
(Prix Bordin)

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS
PUBLIÉE SOUS LA
DIRECTION DE M. JULES COMTE

HISTOIRE
DE
L'ANATOMIE PLASTIQUE

LES MAITRES, LES LIVRES ET LES ÉCORCHÉS

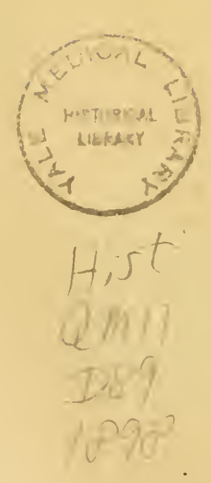
PAR

MATHIAS-DUVAL
PROFESSEUR
A L'ÉCOLE NATIONALE
DES BEAUX-ARTS
MEMBRE DE L'ACADÉMIE
DE MÉDECINE

ÉDOUARD CUYER
PROFESSEUR SUPPLÉANT
A L'ÉCOLE NATIONALE
DES BEAUX-ARTS
PROFESSEUR A L'ÉCOLE RÉGIONALE
DES BEAUX-ARTS DE ROUEN



PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ÉDITIONS D'ART
L. HENRY MAY
9 et 11, rue Saint-Benoît.



PRÉFACE

L'étude d'ensemble que nous présentons aujourd'hui au public, dans le présent volume, a été précédée, de la part de chacun de nous, d'un certain nombre d'études particulières et d'essais sur des questions de détail[1].

1. Mathias-Duval. *L'anatomie plastique, son histoire, son rôle, ses procédés d'étude* (Journal *Le Dessin*, Paris, janvier-avril 1884).

Mathias-Duval. *Un biologiste du* XVe *siècle : Léonard de Vinci* (*Revue scientifique*, 7 décembre 1889).

Mathias-Duval et Albert Bical. *L'anatomie des maîtres. Trente planches reproduisant les originaux de Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Géricault, etc., accompagnées de notices explicatives et précédées d'une Histoire de l'anatomie plastique* (Paris, 1890).

Mathias-Duval. *Étude sur les feuillets A de « L'anatomie »* (*Les manuscrits de Léonard de Vinci de la Bibliothèque royale de Windsor, publiés par Théodore Sabachnikoff*, Paris, 1898).

Mathias-Duval et Édouard Cuyer. *L'anatomie et l'art. Aperçu historique sur l'étude de l'anatomie appliquée aux arts* (*Revue de l'art ancien et moderne*, 2e année, t. IV, 1898).

Édouard Cuyer. *Anatomie plastique. Notes sur deux dessins*

Rien n'est plus captivant, en effet, que ces recherches sur les premières tentatives de donner à l'art une base solide dans la connaissance du corps humain. On y trouve à la fois l'histoire de l'anatomie proprement dite (scientifique, médicale), l'histoire de l'anatomie appliquée aux beaux-arts et, jusqu'à un certain point, l'histoire de l'art lui-même, au moins considéré sous l'une de ses faces. De plus, il suffira de jeter un coup d'œil sur l'histoire de l'anatomie à l'époque de la Renaissance pour voir combien intimement ont été unis, dans leurs travaux, les artistes et les anatomistes de cette grande époque.

L'histoire de l'anatomie proprement dite, qui serait aride et peu abordable aux personnes non initiées à cette science, devient ainsi intéressante pour tous. On verra qu'elle fourmille d'aperçus curieux et quelquefois d'une originalité qui surprend (voir, par exemple, l'opinion de Disdier sur Adam et Ève et la représentation de l'ombilic, page 196; les réflexions de Suë à propos des caractères physiognomoniques des vers des légumes et des arbres fruitiers, page 244; l'opinion de Sarlan-

d'anatomie de Baccio Bandinelli et d'Alessandro Allori (*Le Moniteur du dessin*, juillet 1898).

[1] Édouard Cuyer. *Note sur quelques dessins anatomiques de Géricault* (*Chronique des arts et de la curiosité, supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, 23 juillet 1898).

dière sur le nombre de leçons qui, paraît-il, lui suffisait pour démontrer et faire apprendre l'anatomie d'une façon complète, page 316; etc.).

Cet historique montre aussi, trop souvent, certains petits côtés de la nature humaine : témoin ces copies successives, sans indication de sources, dans lesquelles nous verrons reproduits, de livres en livres, les dessins qui illustrent les œuvres de Vésale et d'Albinus.

Nous avons fait ces recherches avec une très grande conscience, et avons été ainsi amenés à relever, ou à contribuer à relever, certaines erreurs (voir, au sujet des prétendus dessins originaux de Géricault, pages 257 et 212). Ayant ainsi vu combien l'erreur est facile en ces matières, nous prions le lecteur d'être indulgent pour celles que nous aurons pu nous-mêmes laisser échapper.

De nombreuses figures accompagnent notre texte. Nous n'insisterons pas ici sur celles qui ont pour objet les moulages des écorchés classiques (reproduits par la photographie, quelques-uns avec les pièces qui les entourent dans le musée Huguier ou galerie anatomique de l'École nationale des Beaux-Arts; voir, par exemple, figure 71), non plus que sur les figures qui sont la reproduction de dessins de maîtres; mais nous pensons devoir attirer l'attention sur celles qui ont été extraites

des ouvrages que nous avons analysés. Parmi ces figures, certaines représentent des planches réellement anatomiques (squelettes et écorchés), empruntées à ces ouvrages; d'autres représentent quelques-unes des parties accessoires, décoratives, de ces derniers : vignettes de titres, frontispices. Ceux-ci sont des plus typiques; les uns ont la valeur de véritables œuvres d'art (voir frontispices : Vésale, fig. 25; Errard et Genga, fig. 55); d'autres sont gracieux, presque comme des compositions frivoles (voir frontispices : Disdier, fig. 72; Suë, fig. 87), ou d'un goût plus réaliste (voir frontispices : Gamelin, fig. 81 et 84; Bertinatti, fig. 113), ou anatomiquement fantaisiste (voir frontispice Valverde, fig. 38), ou empreints d'une solennité sévère (voir frontispice Salvage, fig. 98).

Notre première et unique pensée ayant été de donner de ces gravures des reproductions absolument exactes, nous les avons fait reproduire, par la photogravure, directement d'après les originaux. Ceux-ci appartiennent pour la plupart à la Bibliothèque de l'École nationale des beaux-arts, à celle de la Faculté de médecine, aux départements des Imprimés et des Estampes de la Bibliothèque nationale. L'accueil empressé que nous avons trouvé auprès des conservateurs de ces divers établissements a singulièrement facilité notre tâche; quoique,

bien entendu, cet accueil n'ait eu nullement un caractère qui nous soit personnel, nous tenons à dire combien il nous a été précieux. En tout cas, notre devoir était d'en témoigner ici, de nouveau, nos sentiments de reconnaissance.

Il nous semble qu'il ne sera peut-être pas inutile de considérer maintenant le présent livre à un autre point de vue, d'indiquer — dans une vue d'ensemble — les lignes générales du plan que nous nous sommes tracé et que nous avons suivi, de l'ordre que nous avons adopté.

Par suite des recherches que nous avons dû faire pour mettre notre projet à exécution, nous avons constaté qu'il serait possible de diviser cet historique en quatre parties, correspondant chacune à une phase nettement distincte de l'évolution et du développement des études anatomiques appliquées aux beaux-arts. Ce sont ces phases, ces époques, que nous allons spécifier.

Tout d'abord, à l'époque antique, absence complète d'études anatomiques faites au moyen du procédé d'investigation que l'on emploiera plus tard, c'est-à-dire au moyen de la dissection ; les anciens n'ont eu, pour les guider dans la création de leurs œuvres artistiques, que la simple observation, dans des conditions spéciales, du corps humain vivant et à l'état d'action ; c'est la première phase.

La seconde correspond à l'époque où, les mœurs étant toute différentes, l'observation directe n'étant plus possible, l'étude de la nature vivante fut appuyée sur celle de la construction humaine analysée sur des corps disséqués. Alors prirent naissance les études anatomiques.

Nous verrons, dominant cette seconde phase de toute l'ampleur de son génie, un artiste, Léonard de Vinci, s'adonner avec ardeur aux recherches de ce genre et les poursuivre avec une telle supériorité que, on peut le dire, peu de travaux d'anatomie sont aussi dignes de notre admiration. A ce moment, de plus, les artistes collaborent avec les anatomistes; de cet accord nous verrons naître de remarquables ouvrages didactiques, celui de Vésale, par exemple, dont l'influence fut telle que le reflet s'en retrouve, par les copies nombreuses qu'on a faites de ses planches, jusqu'au début du siècle dans lequel nous vivons. Mais ces ouvrages étaient destinés aux médecins et, à part les études personnelles faites par certains artistes, aucun traité d'anatomie plastique ne vit le jour à ce moment.

Il en fut de même à la troisième époque, avec cette différence cependant que, si jusqu'alors les ouvrages d'anatomie étaient spécialement rédigés dans un but médical, on en voit apparaître qui,

par le choix des éléments en formant la matière, par leurs titres surtout, semblent destinés aux artistes. Mais on n'y trouve, presque toujours, que l'énumération des organes, accompagnée parfois de quelques considérations générales. Ce sont, en un mot, des traités mis à la portée des besoins de l'artiste, mais ne lui donnant pas tous les renseignements nécessaires, ceux qui, concernant l'application des données anatomiques à l'étude des formes, constituent l'un des caractères particuliers de l'anatomie plastique.

En plaçant à part quelques timides ou plutôt incomplètes tentatives faites à la fin du XVIIIe siècle, on peut dire que ce n'est réellement qu'au commencement du XIXe que débute la quatrième période.

Celle-ci est caractérisée par l'apparition d'ouvrages de véritable anatomie des formes, rédigés avec la préoccupation évidente de donner non seulement l'indication des éléments nécessaires d'anatomie descriptive, mais encore l'application de la connaissance de ces derniers à l'étude des formes, des proportions, des attitudes, des mouvements plus ou moins complexes qui déterminent celles-ci.

Il en résulte qu'alors, à des recherches longues et pénibles, quelquefois infructueuses, parce qu'elles

n'avaient pas de guides suffisants, succèdent des études, non seulement plus faciles, mais encore et surtout plus sûrement dirigées.

Ainsi qu'on pourra le constater, nous sommes très sincères et très catégoriques dans nos appréciations et critiques des œuvres de ces diverses époques; c'est pour cette raison, et aussi parce que l'histoire proprement dite doit s'arrêter à l'époque contemporaine, que nous ne dépassons pas le milieu du XIXe siècle, c'est-à-dire ne parlons pas des auteurs vivants.

Par les ouvrages de l'époque que nous étudions en dernier lieu, grâce aux recherches et aux travaux de leurs auteurs, l'artiste se trouve posséder déjà les moyens de représenter les formes en connaissance de cause; il peut même profiter des ouvrages publiés aux époques antérieures; il lui devient en effet possible de combler les lacunes que présentent ces ouvrages dans lesquels se trouvent indiquées, d'une façon quelquefois remarquable, mais incomplète par défaut d'applications démontrées, les parties anatomiques qui constituent et déterminent les formes.

Représenter les formes en connaissance de cause : c'est là, quoi que puissent en dire certains esprits superficiels, un des nombreux exemples de l'indépendance qu'une rigoureuse discipline

scientifique seule peut donner à ceux qui, peut-être, ont le plus besoin de liberté.

C'est là un des bienfaits de l'étude de l'anatomie plastique qui, nous tenons à le déclarer ici de nouveau, si elle ne peut faire naître le génie chez l'artiste qui n'est pas marqué pour en avoir, peut au moins aider à l'éclosion de son tâlent et lui assurer, dans l'avenir, le libre et complet exercice de son art, jusque dans ses plus fantaisistes manifestations.

MATHIAS-DUVAL ÉDOUARD CUYER

Octobre 1898.

HISTOIRE
DE
L'ANATOMIE PLASTIQUE

(LES MAITRES, LES LIVRES ET LES ÉCORCHÉS)

PREMIÈRE PARTIE

L'observation anatomique dans l'antiquité.

CHAPITRE PREMIER

LES MÉDECINS

Bien que notre intention soit de passer en revue les études et les ouvrages d'anatomie plastique, de signaler les erreurs et les succès des artistes qui, les premiers, les ont entrepris et des auteurs qui les ont publiés, nous pensons qu'il est nécessaire de remonter au delà de l'époque à laquelle ont pris naissance les études d'anatomie humaine basées sur la dissection et de voir quels ont été les moyens d'investigation qu'eurent à leur disposition les artistes de l'antiquité.

La question que nous devons examiner est de savoir si les artistes de la Grèce, qui ont rendu la forme humaine avec une si merveilleuse exactitude anatomique, ont puisé dans l'étude de l'anatomie les connaissances profondes dont ils ont fait preuve, et, s'ils n'ont pas étudié l'anatomie, par quelles études autres, par quelles circonstances de milieu, ils se sont trouvés à même d'acquérir ces connaissances.

Il est incontestable que les artistes grecs sont parvenus à rendre la forme humaine avec le degré de précision anatomique le plus parfait qu'un artiste moderne puisse espérer de réaliser, fort de longues et patientes études en anatomie. De ceci quelques critiques ont pensé pouvoir conclure que les anciens auraient réellement étudié l'anatomie humaine, se seraient livrés à des dissections. Or, en examinant sérieusement la question, on arrive, comme nous allons le voir, à cette conviction qu'il n'y a pas eu, pour les artistes de la Grèce et de Rome, possibilité de puiser des renseignements dans des études anatomiques proprement dites, c'est-à-dire dans des travaux de dissection sur des cadavres humains.

Comme l'art grec n'était pas sans avoir reçu plus d'une tradition de l'art égyptien, on a pu penser que peut-être ce dernier possédait des connaissances anatomiques, et quelques auteurs ont cru trouver des arguments en faveur de cette opinion en rappelant l'habitude qu'avaient les Égyptiens d'embaumer les corps humains, opération pour laquelle ils ouvraient l'abdomen, vidaient la boîte crânienne. D'autre part, on a pu penser que des notions d'anatomie comparée auraient

été assez répandues chez les anciens, en vertu des pratiques d'apparence anatomiques qui avaient lieu dans les cérémonies des sacrifices, puisque les aruspices, après avoir dépouillé l'animal sacrifié, divisaient son corps en diverses parties et, en tout cas, examinaient attentivement certains viscères, tels que le foie et les intestins. Le Dr Chéreau, dans un savant article (voir article *Anatomie*, t. IV, 1re série, du *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, p. 206 et 207), se livrant à une critique approfondie de ces prétendues preuves que les anciens auraient poussé très loin leurs connaissances sur la construction physique de l'homme, a pu sans peine ramener ces arguments à leur juste valeur. Il fait remarquer que, sans doute, les Hébreux, les Égyptiens, les Grecs et les Romains ont pu, par des circonstances analogues à celles que nous venons de rappeler, acquérir quelque idée sur la position et la forme des principaux organes du corps, mais que ceux qui se livraient à ces manipulations des cadavres, soit d'hommes, soit d'animaux, n'avaient aucune des conditions propres à leur faire déduire de ce qu'ils voyaient et touchaient des idées quelque peu scientifiques. Puis il ajoute avec une sévérité de jugement et une vivacité d'expression dont nous aimons à reproduire les termes : « Que dirions-nous aujourd'hui d'un écrivain qui, en parlant de nos bouchers, viendrait nous représenter ces industriels comme doués de connaissances anatomiques étendues, parce que tous les jours ils éventrent des animaux, qu'ils détachent chaque viscère, qu'ils plongent adroitement leurs couteaux dans les articulations, qu'ils savent dépecer artistement un bœuf,

un mouton ou un veau? Qu'on interroge ces dispensateurs des victuailles publiques ; on les entendra lâcher avec une certaine emphase les mots de *coiffe*, de foie, de mou, de rognons, de tuyaux, de toile, de cervelle, de filet, etc., mais on se convaincra bien vite que leurs prétendues connaissances se bornent là, et qu'ils n'ont même pas songé aux rapports qui peuvent exister entre ces parties, encore moins aux fonctions qu'elles remplissent. En un mot, le *sens scientifique* leur manque complètement, et l'anatomie, cette magnifique conquête de plusieurs siècles de travaux assidus et persévérants, a besoin, plus que toute autre science peut-être, de ce *sens*, de cet éclair de la raison et du génie. »

Dans toute l'antiquité, le respect de l'homme pour le cadavre de son semblable occupait une place trop considérable dans le sentiment moral d'alors, pour qu'il soit permis de penser que des dissections anatomiques aient jamais été régulièrement ou accidentellement instituées.

N'oublions pas, du reste, que ce que nous cherchons ici, c'est de savoir si les artistes de l'antiquité ont pu recourir à l'anatomie pour analyser les formes du corps humain, et reconnaissons tout d'abord que, si les artistes avaient pu recourir à la dissection, *a fortiori* les médecins de l'antiquité se seraient-ils livrés à ces études, qui pour eux eussent été incomparablement plus indispensables. Ici, les renseignements sont on ne peut plus précis, puisqu'ils peuvent être puisés dans les livres mêmes des pères de la médecine. Or il est bien avéré qu'Hippocrate n'a jamais ouvert de cadavres

humains, et qu'il n'a rien écrit sur l'anatomie (Chéreau, *loc. cit.*). Depuis Hippocrate (quatre siècles environ avant J.-C.), jusqu'à la chute de l'empire romain[1], ce fut seulement à l'aide de dissections sur les animaux que quelques connaissances anatomiques, relativement précises, purent être acquises par les médecins qui n'arrivaient pas à surmonter l'horreur inspirée par l'idée de fouiller un cadavre humain. Aristote, qui fut non seulement un grand philosophe, mais aussi un grand naturaliste, déclare que, « quant aux parties de l'homme, elles sont inconnues, et on n'en peut juger que par la ressemblance qu'elles doivent avoir avec les organes des animaux[2] ». Pour étudier ces organes chez les animaux, où ils devaient présenter la plus grande analogie avec les parties de l'homme, Galien, qui fut le plus grand anatomiste de l'antiquité, avait recours à des cadavres de singes ; et il était arrivé par ce moyen à des connaissances si précises, comme on en juge aujourd'hui par la lecture de son

1. Il faut faire une exception pour l'*École d'Alexandrie*, qui florissait sous les Ptolémées, et où Hérophile et Érasistrate, entre les années 305 et 280 avant notre ère, se livrèrent avec passion à l'étude de l'anatomie du corps humain. Ils allèrent même, affirment Celse et Tertullien, jusqu'à ouvrir des criminels vivants que leur livrait le roi d'Égypte. Toutes ces recherches aboutirent uniquement à des applications médico-chirurgicales, et, après cette courte période d'anatomie sanglante, le goût des recherches anatomiques s'éteignit presque aussitôt dans l'École même d'Alexandrie.

2. Aristote avait examiné la structure des quadrupèdes, oiseaux, serpents et poissons, recueillis pour lui de toutes parts, et il s'est illustré par une anatomie des animaux comparés entre eux et avec l'*extérieur* du corps de l'homme (Laboulbène, *les Anatomistes anciens. Revue scientifique*, novembre 1886, p. 642).

traité : *De usu partium* (De l'usage des parties du corps), qu'on a peine à croire qu'il n'ait pas appelé à son aide des dissections faites directement sur le corps humain. Mais il est facile de se convaincre que cette ressource lui a manqué, lorsqu'on le voit, après avoir déploré la difficulté de se procurer même des os humains, autres que les débris osseux trouvés par aventure dans les cavernes ou le lit d'un ruisseau, se féliciter de la bonne fortune qu'il a eue « d'examiner à loisir des os humains que le courant d'une rivière débordée avait jetés dans un lieu marécageux après avoir démoli un tombeau[1] ».

Voilà, certes, des preuves suffisantes que les médecins, et à plus forte raison les artistes de l'antiquité,

1. Dans le *Liber de ossibus,* Galien donne une bonne description du squelette, non de l'homme, mais du singe. Il s'estime heureux d'avoir pu examiner, à Alexandrie, deux squelettes humains, dont l'un était celui d'un criminel qu'on avait privé de sépulture, et *il conseille à ceux qui veulent étudier l'ostéologie* de se rendre dans cette ville. Le professeur Charles Daremberg a, pendant deux années consécutives, cherché au Muséum d'histoire naturelle, avec l'aide de Blainville et de Gratiolet, à reconnaître dans les descriptions de Galien, avec le texte sous les yeux, la concordance avec l'anatomie humaine ou celle des divers animaux. Ses patientes investigations lui ont démontré que jamais Galien n'avait décrit, d'après nature, sur un cadavre humain, mais que toujours il a reproduit l'anatomie d'un mammifère, singe ou autre animal, et surtout le magot. G. Cuvier, Camper, de Blainville et d'autres avaient soupçonné ces faits, que Charles Daremberg a mis hors de doute. Nous trouvons même dans Galien l'indication du genre de mort qu'il regardait comme le plus convenable pour préparer l'animal destiné aux explorations anatomiques. Il recommande d'étouffer la bête sous l'eau, au lieu de l'égorger ou de l'étrangler avec une corde; de la sorte, dit-il, les parties du cou seront, comme les autres, sans lésion (voir Laboulbène, *les Anatomistes anciens,* p. 645).

n'ont eu que peu ou pas d'enseignements d'anatomie humaine. Nous ne pouvons cependant quitter ce sujet sans citer encore un fait intéressant, résultant d'une curieuse découverte archéologique, dont MM. Charcot et Dechambre sont venus, il y a quelques années, donner l'interprétation[1]. Il s'agit d'une image en marbre représentant les viscères abdominaux et thoraciques vus en place, image trouvée à Rome, dans les fouilles faites sur les restes de la villa d'Antoine Musa, médecin de l'empereur Auguste. Or le thorax et les parties de squelette représentés dans cette image sont bien la charpente osseuse de l'homme; mais les viscères, et notamment le cœur, quoique placés dans un thorax et un abdomen humains, sont des viscères de singe, preuve absolue que du temps d'Auguste, c'est-à-dire à l'époque où florissaient au plus haut degré les lettres et les sciences, les Romains ne connaissaient, sur l'anatomie des parties molles (autres que le squelette), que ce qu'ils avaient pu étudier sur le singe.

1. *De quelques marbres antiques concernant les études anatomiques,* par J.-M. Charcot et A. Dechambre, avec trois planches gravées (*Gazette hebdomadaire de médecine et de chirurgie,* 1857, t. IV, nos 25, 27 et 30).

CHAPITRE II

LES ARTISTES

Si donc les artistes de l'antiquité n'ont pu recourir à des études anatomiques, et si cependant ils ont rendu les moindres détails de la forme humaine avec une correction irréprochable, il faut qu'ils aient pu puiser à une autre source les connaissances précises dont ils ont fait preuve. Cette source, ou plutôt ces sources multiples, ils les ont trouvées dans la contemplation incessante du nu en action, dans l'analyse physiologique de l'athlète en mouvement, dans la plastique vivante du gymnase. Comme un simple énoncé ne saurait faire ressortir d'une manière suffisante comment ces conditions de milieu ont pu amener, par la simple observation, à une connaissance si parfaite de la charpente et de la musculature humaines, il ne sera pas inutile que nous rappelions rapidement à quelles exigences fut soumis l'art chez les Grecs, en vertu des habitudes du gymnase, et combien ces mœurs différaient de notre manière actuelle de vivre.

Aujourd'hui, la force corporelle et la beauté athlé-

tique sont, chez tous les peuples civilisés, choses singulièrement dédaignées et dont on ne pense guère, dans tout milieu un peu relevé, à tirer gloire ou même vanité. La culture de l'intelligence a, d'une manière exclusive, remplacé la culture des aptitudes physiques ; chose fâcheuse et illogique, ainsi qu'on commence à s'en apercevoir, car ce n'est pas impunément qu'on exerce et fait travailler le cerveau à l'exclusion des muscles et des autres parties dû corps ; au lieu de réaliser l'antique et classique formule qui demande une intelligence saine dans un corps robuste (*mens sana in corpore sano*), nous voyons trop souvent l'humanité dite civilisée tendre comme type vers un corps débile, agité, plutôt que dirigé par un cerveau surmené ou tout au moins mal équilibré dans ses exercices hâtifs et incessants. De là ces sortes d'épidémies de névroses, se traduisant non seulement par les aberrations individuelles, mais encore par ce qu'on pourrait appeler la folie collective des masses; mais ceci n'est pas notre sujet. Ce que nous en devons retenir, c'est le contraste entre l'éducation chez les anciens et l'éducation moderne, telle qu'elle a été du reste depuis la renaissance des lettres et des arts, le contraste entre le mépris où sont tombées de nos jours, comme sous l'influence de l'esprit mystique du moyen âge, la force et la beauté athlétique, et le culte dont étaient entourés autrefois ces attributs de la forme et de la vie corporelles de l'homme.

Dès les débuts de la civilisation grecque comme dès le début de l'existence d'un citoyen des républiques helléniques, nous voyons les succès dans les exercices

du corps et la recherche d'une belle constitution physique occuper le premier rang dans la législation comme dans les mœurs journalières : d'une part, déjà dans Homère, les héros luttent, lancent le disque, se disputent le prix de la course, soit à pied, soit en char; d'autre part, à Sparte, nous voyons l'enfant nouveau-né apporté devant un conseil d'anciens, et, sur la décision de celui-ci, impitoyablement sacrifié s'il est difforme ou simplement trop faible et chétif; dans une armée, on n'admet que des hommes valides, et ici tous sont conscrits dès le berceau, selon l'heureuse expression de Taine[1]. L'éducation la plus parfaite est, aux yeux des Grecs, celle qui forme les hommes les plus agiles et les plus robustes. Aristophane promet, aux jeunes hommes qui suivront ses conseils, la belle santé et la beauté gymnastique : « Tu auras toujours, dit-il, la poitrine pleine, la peau blanche, les épaules larges, les jambes grandes... » Ce sont, ajoute Taine, les perfections d'un cheval de race, et, en effet, Platon compare, quelque part, les jeunes gens à de beaux coursiers consacrés aux dieux[2]. Il n'y a pas une cité sans gymnase. C'est, dit Pausanias, un des signes auxquels on reconnaît une ville grecque. Au gymnase, l'adolescent passe ses journées, comme dans un lycée d'externes, disposé non pour la culture de l'esprit, mais pour le perfectionnement du corps. Les citoyens y entraient à volonté; il y avait des sièges nombreux autour du champ de course; on y venait pour y regarder les jeunes

1. H. Taine, *Philosophie de l'art en Grèce,* 1870, p. 150.
2. H. Taine, *op. cit.,* p. 115.

gens qui, luttant et courant nus, exposaient à tous les yeux leurs muscles endurcis par l'usage du strigile et de l'eau froide.

Si l'on suit le développement de l'art grec, on constate qu'il a marché parallèlement avec le perfectionnement des exercices gymnastiques et l'institution des jeux athlétiques. Au début de cet art, les reproductions, d'ordinaire allégoriques, de la forme humaine, se réduisaient à des simulacres dépourvus de mouvement et de vie et suffisant seulement au sentiment religieux. « Mais la vue de la force et de la beauté, soumises, dans des jeux publics, à des règles qui étaient déjà une forme de l'art, et le spectacle de la plastique vivante des gymnases, inspirèrent le désir d'en fixer les formes fugitives ; l'art naissait en effet à l'époque où la gymnastique atteignait à sa plus haute perfection. » (Guillaume, Art. *Athlète* du *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts.*) Ce n'est pas tout : non seulement les sculpteurs grecs ont dû faire, d'une manière générale, leur éducation anatomique par la contemplation de ces admirables modèles dont les mouvements variés faisaient saillir alternativement tel ou tel groupe de muscles, et qui, même immobiles, témoignaient de leurs exercices par la beauté de leurs formes nues ; mais, de plus, la nature même des récompenses attribuées aux vainqueurs des jeux olympiques mettait le statuaire dans la nécessité de conserver leurs images et de fixer les formes acclamées par l'admiration publique. Si nous nous demandons, en effet, quelles récompenses immédiates étaient attribuées aux athlètes vainqueurs, à ces hommes qui pouvaient ultérieurement

être appelés à devenir les généraux en chef de leurs concitoyens, nous sommes tout d'abord frappés de la valeur presque insignifiante de ces récompenses, même comme marques honorifiques : c'était une palme, une simple couronne de feuillage, parfois un vase artistement orné ; mais à ceci venait se joindre un honneur qui mettait ces vainqueurs presque au rang des dieux : leur image, leur statue athlétique, selon l'expression consacrée, devait être sculptée par l'artiste le plus éminent de l'époque.

Quoi qu'il en soit, qu'on se figure un sculpteur comme Phidias, qui sculpta le beau Pantarcès, vainqueur célèbre des jeux olympiques, qu'on se figure un maître habitué dès longtemps à analyser les formes à travers le voile transparent de la peau, maintenant aux prises avec un corps admirable dont il étudie tous les modelés en lui faisant répéter les exercices divers du gymnase : tantôt, comme dans les mouvements du lanceur de disque et l'attitude énergique qui précède la détente du corps, nous le voyons analyser les saillies multiples des muscles de l'avant-bras, saillies que nous ne nous étonnerons plus de retrouver avec leur précision anatomique et leur valeur physiologique sur les membres supérieurs du *Discobole;* tantôt, au milieu de la course et du saut, nous le voyons saisir au passage le mécanisme des saillies charnues des jambes et des cuisses et fixer par la pensée l'expression fugitive de la vie active des membres inférieurs; partout, et plus spécialement encore dans la lutte, dans le pugilat, dans le pancrace, les modelés du tronc, du cou, des épaules, des hanches, se dévoilent à ses yeux, et c'est

depuis longtemps un jeu pour lui que d'apprécier, en rapport avec tel acte rapide, telle saillie musculaire révélant un effort qui peut n'avoir de durée que celle d'un éclair. La peau de l'athlète, brunie et affermie par le soleil et les bains froids, mais assouplie par l'huile et exactement modelée sur les reliefs charnus, parce qu'elle est fine et mince comme chez tous les sujets adonnés aux exercices réguliers du corps, cette peau laisse les saillies osseuses et musculaires se révéler avec leur exacte valeur anatomique; pour employer une expression moderne, c'est un *écorché* vivant que l'artiste a sous les yeux.

Dans de pareilles circonstances, il n'y a plus à s'étonner que les sculpteurs grecs aient si bien conformé leurs modelés à tous les détails les plus délicats que l'anatomie nous apprend à apprécier; ce qui serait surprenant, c'est qu'en étudiant de pareils modèles, dans de semblables circonstances, préparés comme ils l'étaient, ils ne fussent pas parvenus à saisir toutes les nuances de la forme. Cependant, pourrait-on dire alors, les artistes d'aujourd'hui ont aussi à leur disposition des modèles qu'ils font poser devant eux, et sur lesquels, en leur faisant prendre telle attitude correspondant à un mouvement cherché, ils peuvent étudier à loisir les saillies des masses musculaires et des cordons tendineux.

Sans doute, mais, en premier lieu, remarquons bien que ce n'est pas en faisant prendre une attitude à un modèle qu'on voit se dessiner sur lui les caractères anatomiques d'un mouvement dont cette attitude est censée représenter l'une des phases. Le mouvement,

la contraction musculaire, sont choses essentiellement rapides, qu'il faut saisir au passage, et on ne peut espérer de les rendre évidentes d'une manière soutenue sur le corps d'un modèle, pas plus qu'on ne peut penser à obtenir qu'un visage humain maintienne pendant une séance ses traits dans l'expression du rire ou de la douleur. Sur le modèle qui pose, avec quelque soin qu'on s'efforce de lui faire reproduire l'impression du mouvement, il s'établit, par le fait même de la nécessité de conserver longtemps la pose, une sorte d'équilibre entre l'activité des diverses masses musculaires; c'est-à-dire qu'on ne voit plus alors se dessiner tel muscle, destiné à accomplir telle phase du mouvement, mais que, comme ce mouvement n'est que simulé par l'une des phases dans laquelle on prétend pouvoir le fixer, il se produit tout simplement des actions musculaires très peu énergiques, réparties uniformément sur l'ensemble du corps et destinées à maintenir le sujet dans l'attitude choisie. On croit avoir sous les yeux un mouvement, et on a tout au plus une forme de station plus ou moins excentrique, souvent si excentrique qu'il faut donner au modèle des points d'appui autres que ses soutiens naturels et l'aider à se maintenir, soit en s'appuyant sur un bâton, soit en pesant sur une corde descendant du plafond de la pièce. Dans ces conditions, la plupart des modelés anatomiques s'effacent; on peut encore les retrouver si, par des études anatomiques antérieures, on a appris à connaître leurs plans et leurs détails; mais on ne peut espérer d'en emprunter la première connaissance à la seule inspection du modèle.

En second lieu, et puisque nous en sommes à parler

de ce que sont, pour l'étude de l'anatomie, les sujets employés aujourd'hui dans les ateliers comme modèles vivants, est-il personne qui puisse comparer, même de loin, ces modèles à ceux dont disposaient les statuaires grecs ? Écoutons à ce sujet ce que dit Taine, comparant l'art de l'époque qui copiait les athlètes, avec l'art, prenant comme modèle, par nécessité ou par intention, un individu quelconque, pourvu qu'il fût fort et bien musclé. « Chez les athlètes, dit-il (*op. cit.*, p. 165), les muscles avaient été tous fortifiés et assouplis; on n'en avait point négligé ; les diverses parties du corps se faisaient équilibre; l'arrière-bras, si maigre aujourd'hui, les omoplates mal garnies et raides, s'étaient remplis et faisaient un pendant proportionné aux hanches et aux cuisses; les maîtres, en véritables artistes, exerçaient le corps pour lui donner non seulement la vigueur, la résistance et la vitesse, mais encore la symétrie et l'élégance. »

Enfin, en troisième lieu, n'oublions pas que lorsque le statuaire grec étudiait l'athlète, magnifique modèle qu'il allait reproduire, ce n'était pas pour la seconde ni pour la centième fois qu'il se trouvait en présence d'un nu de ce genre et qu'il essayait de l'interpréter; c'était par milliers qu'il comptait les observations de ce genre ; c'était depuis sa première adolescence qu'il était habitué à analyser la forme humaine en action et accomplissant des efforts énergiques. L'expression anatomique de la vie et du mouvement était pour lui comme une langue maternelle qu'il avait entendue, qu'il avait lentement appris à comprendre dès son enfance.

En un mot, et pour résumer toute cette question relative à la statuaire grecque et à l'absence d'études anatomiques chez les anciens, nous pouvons dire : que pour les artistes de l'antiquité la connaissance des formes plastiques était comme une langue maternelle qu'on parle sans l'avoir apprise en apparence, parce que son enseignement a été de tous les instants ; qu'aujourd'hui cette connaissance ne peut plus s'acquérir que comme celle d'une langue morte, qu'on apprend péniblement par la grammaire et la lecture des bons auteurs ; la grammaire ici, c'est l'anatomie ; les bons auteurs, ce sont les chefs-d'œuvre de la sculpture grecque.

La preuve qu'il en est bien ainsi, c'est que, en effet, lorsque, après le long sommeil du moyen âge, les arts se réveillèrent pour une nouvelle vie, mais dans un milieu d'où avaient disparu et le culte de la force et de la beauté athlétique, et les mœurs de la palestre, et tout ce qui faisait l'éducation anatomique pour ainsi dire inconsciente du statuaire, les artistes de la Renaissance n'eurent, pour remplacer cette éducation, d'autre ressource que de s'inspirer des chefs-d'œuvre de l'antiquité, et d'apprendre à les interpréter grâce à l'étude de l'anatomie. C'est à l'examen de ce dernier point que nous allons passer, en montrant combien furent étroitement liés entre eux, notamment en Italie, les progrès des arts plastiques et ceux de la science anatomique.

DEUXIÈME PARTIE

Débuts des études anatomiques. Recherches personnelles faites par les artistes et collaboration de ceux-ci avec des anatomistes.

CHAPITRE III

XIVe SIÈCLE

Après Galien, dont nous venons d'indiquer les études anatomiques non sur l'homme, mais sur les animaux et particulièrement les singes, l'anatomie n'avait plus été cultivée, et les médecins célèbres des IVe et VIIe siècles n'offrent plus dans leurs œuvres que des reproductions et des interprétations des descriptions anatomiques de Galien. Plus tard, les médecins arabes (Avicenne, Albucasis, Averrhoès), qui fondèrent des écoles si célèbres (Averrhoès professait à Cordoue au milieu du XIIe siècle), ne firent faire aucun progrès

à l'anatomie : le Coran leur défendant le contact des cadavres comme une impureté criminelle, ils ne firent ni dissections ni autopsies, et se bornèrent à copier servilement Galien, qu'ils regardaient comme un oracle. (Laboulbène, *les Médecins arabes. Revue scientifique*, nov. 1883.)

C'est seulement au XIIIe siècle, en Italie, que fut inaugurée l'ère des dissections : en 1230, Frédéric II, empereur d'Allemagne et roi des Deux-Siciles, rendit une ordonnance célèbre, en vertu de laquelle il était défendu d'exercer la médecine sans avoir étudié l'anatomie, au moins pendant un an, sur des corps humains (*Nisi per annum saltem anatomen humanorum corporum; — Codex legum antiquior. Lindemb.* Francfort, 1613, in-fol., p. 807)[1].

Malgré les deux excommunications papales lancées contre l'auteur de cet édit, les dissections furent dès lors régulièrement poursuivies en Italie, et un siècle plus tard, en 1316, MUNDINI DE LUZI[2] (1250 — 1326) put rédiger le premier traité d'anatomie humaine contenant des descriptions faites sur le cadavre. Cet ouvrage, qui, à l'état de manuscrit recopié par les élèves, était d'abord répandu spécialement à l'Université de Padoue, fut imprimé plus tard un grand nombre de fois, et sa première édition fut faite à Venise en 1478 (*Anatomia Mundini a capite usque ad pedes*).

En France, les premiers cadavres disséqués le

1. Cité par A. Chéreau (Art. *Anatomie* [histoire], du *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales,* p. 219).

2. Son vrai nom est Mondino dei Luzzi (dont on a fait Mondini et Mundinus); il professait à Bologne.

furent à Montpellier, dès 1376, Louis d'Anjou ayant accordé, aux chirurgiens de cette école, la permission de prendre chaque année *un cadavre* parmi ceux des criminels exécutés; puis à Paris, en 1478. Ce n'est qu'en 1568 que l'École de Paris s'occupa de faire construire un *Théâtre anatomique*, c'est-à-dire une salle de dissection où les recherches furent, dès 1576, régulièrement poursuivies sous la direction de ce qu'on nommait alors un *archidiacre*, et qu'on nomme aujourd'hui *prosecteur*. Le premier archidiacre de ce genre fut le célèbre Riolan. L'amphithéâtre où se pratiquaient ces dissections était une véritable baraque, sans toiture, ouverte à toutes les intempéries des saisons; en 1617 il fut remplacé par une installation relativement confortable.

Dès lors, les artistes rivalisèrent avec les médecins dans l'ardeur avec laquelle ils se livrèrent aux études de dissection, et on peut dire que tous les peintres et sculpteurs du XVe siècle manièrent le scalpel et suivirent des démonstrations faites sur le cadavre, car, outre les notes biographiques très explicites, tous ont laissé parmi leurs dessins des études qui ne permettent aucun doute à cet égard. Alors apparut l'anatomie plastique.

CHAPITRE IV

XVe SIÈCLE

Nous serons obligés d'être brefs à propos des maîtres dont nous allons nous occuper dans ce chapitre, l'histoire étant, à leur sujet, peu riche en renseignements.

Nous n'avons, en effet, sur ANTONIO POLLAJUOLO (Florence 1429 — 1498 Rome), sculpteur, orfèvre, peintre, que la courte mention suivante de Vasari : « Il entendait les nus mieux que tous les peintres qui l'avaient précédé. Il avait étudié l'anatomie en écorchant des cadavres, et il fut le premier à étudier le jeu des muscles dans les figures[1]. »

Comme preuve des préoccupations anatomiques de Pollajuolo nous reproduisons un de ses dessins (fig. 1). L'intérêt qu'il présente n'est pas dû seulement à ce qu'il se rattache au sujet que nous traitons ici, mais en ce qu'il a des rapports avec des dessins que Raphaël

1. Giorgio Vasari, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes,* traduites par Léopold Leclanché, Paris, 1841, t. III, p. 235.

exécuta dans sa jeunesse. « Ces dessins », dit Müntz[1], à propos de ces derniers, « aujourd'hui conservés à



FIG. 1. — DESSIN D'ANTONIO POLLAJUOLO (Musée du Louvre).
D'après une photographie de Giraudon.

l'Académie des Beaux-Arts de Venise, font partie du Livre d'études commencé par Raphaël avant son entrée

1. Eug. Müntz, *Raphaël; sa vie, son œuvre et son temps*, Paris, 1881, p. 123.

dans l'atelier du Pérugin et continué jusque vers 1506. Une cinquantaine de feuillets de ce précieux volume existent encore, mais ils ont été découpés, séparés les uns des autres, de sorte qu'il ne reste plus de trace du classement primitif, et qu'il est impossible d'en fixer avec certitude la chronologie. Tel qu'il est, le recueil de Venise témoigne de la variété des goûts de Raphaël, de sa curiosité toujours en éveil, de la fidélité de ses interprétations. »

Or, parmi ces feuillets, se trouvent deux études anatomiques. Ces deux études sont peut-être de Raphaël; mais, ainsi que le dit Courajod[1] qui, le premier, a attiré l'attention sur leur attribution, « les deux dessins de Venise sont des copies d'un dessin de Pollajuolo ou d'une œuvre qui aurait eu le même point de départ ». C'est ce dessin que nous reproduisons ici.

Au sujet de Andrea del Verrocchio (Florence 1435 — 1488 Venise), peintre, sculpteur, orfèvre, architecte, qui fut le premier maître de Léonard de Vinci, l'histoire ne nous dit pas d'une manière expresse qu'il ait étudié l'anatomie sur le cadavre humain; mais nous en avons une preuve plus ou moins directe, d'une part dans les dessins anatomiques qui lui sont attribués, d'autre part dans la nature même des œuvres qu'il eut à entreprendre, et dont certaines exigèrent la connaissance exacte des muscles superficiels de l'écorché. Voici, en effet, ce que dit Vasari[2] : « Cosme de Médicis

1. Louis Courajod, *Observations sur deux dessins attribués à Raphaël et conservés à l'Académie des Beaux-Arts de Venise.* Extrait du journal *l'Art*, Paris, 1880.

2. Vasari, *op. cit.*, t. III, p. 267.

avait choisi, parmi les nombreux antiques qu'il avait rapportés de Rome, un beau Marsyas en marbre blanc, pour le placer à la porte de son jardin. Son neveu, Laurent, voulut faire un pendant à cette statue avec un torse et une tête d'un autre Marsyas en pierre rouge auquel manquaient les jambes, les cuisses et les bras. Andrea Verrocchio entreprit cette importante restauration, et réussit à satisfaire complètement Laurent. Le torse antique s'adaptait d'autant mieux à un Marsyas écorché, qu'il se trouvait, dans la pierre rouge, quelques veines blanches et déliées qui ressemblaient exactement à ces petits nerfs que l'on trouve dans les écorchés[1]. » Ces dernières lignes, un peu naïves, de l'historien des artistes de la Renaissance, nous font en tout cas, ainsi que l'ensemble de ce passage, bien comprendre comment l'étude de l'antique et la restauration des anciennes statues durent amener de bonne heure l'École de Florence à sentir la nécessité des études anatomiques.

1. « Verrocchio était, comme son élève Léonard de Vinci, un observateur curieux... Il avait la même prédilection pour le cheval de bataille, pour le cheval monumental et pour les études anatomiques. » A.-F. Rio, *De l'Art chrétien*, nouvelle édition, Paris, 1861, t. III.

CHAPITRE V

XVI[e] SIÈCLE

Si l'étude qui précède a été forcément peu étendue, celle qui va suivre, au contraire, sera plus considérable. Les noms des maîtres dont nous allons analyser les travaux et les recherches anatomiques, ces travaux eux-mêmes, lui donnent une importance que l'on comprendra facilement en y voyant réunis, en particulier, Raphaël et Michel-Ange à Léonard de Vinci.

Léonard de Vinci (château de Vinci, près Florence 1452 — 1519 château de Cloux, près Amboise), peintre, sculpteur, architecte, ingénieur, musicien, dès ses premiers débuts dans la peinture, ayant à reproduire les formes de divers animaux, « rassembla, dans un endroit où lui seul entrait, toutes sortes de bêtes affreuses et bizarres, des grillons, des sauterelles, des chauves-souris, des serpents, des lézards... Léonard souffrit beaucoup pendant ce travail, à cause de l'infection que répandaient tous ces animaux morts; mais sa verve lui faisait tout braver »[1]. Léonard de Vinci s'adonna en-

1. Vasari, *op. cit.*, t. IV, p. 6.

suite à la dissection du cheval. « On a encore à regretter la perte d'un livre qui contenait les études de Vinci sur l'anatomie du cheval[1]. » Enfin il aborda l'anatomie de l'homme. « Il s'adonna (Vasari, p. 13), mais avec un soin tout particulier, à la dissection du corps humain, en associant ses efforts avec ceux de Marcantonio della Torre, éminent philosophe, qui à cette époque enseignait à Pavie et composait un ouvrage sur l'anatomie, science qu'il fut un des premiers à cultiver et à sortir des ténèbres où elle était restée jusqu'alors. A cet effet, Marcantonio fut admirablement servi par le talent de Léonard pour faire un livre de dessins au crayon rouge rehaussé à la plume ; on y voyait représentée toute l'ossature, sur laquelle étaient disposées, dans leur ordre, toutes les parties nerveuses et musculaires[2]. »

Les dessins anatomiques ou notes figurées de Léonard de Vinci faisaient partie de treize portefeuilles, contenant des études de tout genre, et dont le sort singulier est rapporté par Chéreau dans les termes sui-

1. Vasari, *op. cit.*, t. IV, p. 13.

2. Marcantonio della Torre doit sa célébrité à ses rapports avec Léonard de Vinci, car il ne nous est rien resté de ses œuvres. Son père, Girolamo, fut médecin à Padoue vers 1442, puis à Ferrare (1487). Des quatre fils de Girolamo, l'un étudia le droit, le second l'astronomie, le troisième les arts; enfin Marcantonio, après s'être également essayé dans les beaux-arts, adopta définitivement la médecine et devint le chef d'une école anatomique à Pavie. Il prépara un grand traité d'anatomie qui n'a jamais vu le jour. Voir Cervetto, *Di alcuni illustri anatomici italiani del decimoquinto secolo* (Verona, 1842), et L. Choulant, *Geschichte und bibliographie der Anatomischen Abbildung nach ihrer beziehung auf Anatomische wissenschaft und bildende Kunst* (Leipzig, 1852), p. 5.

vants[1] : « Possédés d'abord par le comte Argonato, laissés par ce dernier à la Bibliothèque de Milan, enlevés de là par les Français en 1796, puis restitués plus tard à l'Italie, un seul, le treizième, avait servi à enrichir le cabinet de Charles I[er] d'Angleterre, à Kensington, où il resta jusqu'au règne de George III, enfoui, oublié, ou plutôt inconnu[2]. » Ce fut ce fameux treizième portefeuille que l'Anglais Dalton découvrit enfin et dont il publia treize feuilles gravées. Ce portefeuille, intitulé : *Disegni di Leonardo da Vinci, restaurati da Pompeo Leoni*, comprend 234 feuilles et 779 dessins à la plume, au crayon, représentant toute sorte de sujets : portraits, caricatures, figures isolées, compositions, hydraulique, mécanique, des têtes, des muscles, des vaisseaux, l'anatomie du cheval, etc.

Tous les artistes connaissent l'ouvrage désigné sous le nom de *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci; mais ce livre, si nous nous plaçons au point de vue qui nous occupe, ne peut leur donner une idée complète des profondes connaissances anatomiques de l'illustre maître. Cet ouvrage n'est pas, à proprement parler, un traité composé par Léonard, dans la forme où il a été publié, mais seulement un assemblage de notes laissées par lui et plus ou moins heureusement raccordées. « Par son testament, rapporte Ravaisson,

1. Plus récemment, Ch. Ravaisson-Mollien a donné une histoire complète, avec reproduction de pièces originales, des manuscrits de Léonard de Vinci et de leurs pérégrinations. (Voir Ch. Ravaisson, *les Manuscrits de Léonard de Vinci*, Paris, 1881, t. I, p. 2.)

2. A. Chéreau, *op. cit.*, p. 225.

par son testament en date du 22 avril 1518, Léonard léguait à François Melzo, un de ses plus chers disciples, « tous et chacun des livres » qu'il possédait au temps où il testait. Or tout porte à croire que Léonard avait, par devers lui, en mourant, la collection complète de ses manuscrits, que, dès 1520, Melzo la porta à sa villa de Vaprio, et que, tout en faisant ce qu'il put, durant le cours de sa vie, pour qu'on en appréciât à sa valeur le contenu, au moyen de copies qui furent l'origine de la publication connue sous le nom de *Traité de la peinture*, il garda tous les textes originaux avec un soin jaloux, jusqu'à sa propre mort, qui eut lieu en 1570. Aussitôt après cet événement, la dispersion commença[1]... »

Nous verrons plus loin comment un bon nombre de ces manuscrits et dessins ont été publiés de nos jours. Nous en tenant pour le moment au *Traité de la peinture*, nous ferons remarquer que, si Léonard ne s'y montre pas aussi anatomiste qu'il l'était, il s'y montre surtout physiologiste et observateur profond, en ce sens que, s'il s'attache peu à déterminer les caractères particuliers des formes anatomiques, il se préoccupe surtout de donner une idée générale de l'aspect du sujet vivant, selon le mouvement accompli, selon l'effort. Il étudie les conditions musculaires de l'équilibre du corps, les contractions synergiques, comme dans l'action d'avancer, de reculer, de marcher contre le vent; il montre (chap. CLXXVI) comment, dans l'action de serrer un objet dans la paume de la main,

1. Ch. Ravaisson, *les Manuscrits de Léonard de Vinci*, t. I, p. 2.

l'avant-bras grossit et s'enfle, parce que c'est là que se gonflent les corps musculaires qui fléchissent les doigts de la main. Si, en effet, pour voir avec quelle précision sont abordées ces questions, nous feuilletons le livre de Léonard [1], nous y trouvons, en nous bornant à quelques exemples caractéristiques, les chapitres suivants : chap. XLIII, où il est dit : « Le peintre qui aura l'intelligence de la nature des nerfs, des muscles et des tendons, sçaura bien connoistre, dans le mouvement d'un membre, combien de nerfs (lisez *tendons*) y concourent et de quelle sorte, et quel muscle venant à s'enfler est cause qu'un nerf (tendon) se retire, et quelles cordes et petits tendons se ramassent et environnent le muscle : et se gardera de faire comme plusieurs qui en toutes sortes d'attitudes font tousjours paroistre les mêmes muscles, aux bras, au dos, à l'estomac et aux autres membres. » Le programme des études d'anatomie plastique est tout entier résumé par ce passage du maître. — Au chapitre CLXXIV, nous trouvons pour titre : « Des mesures du corps humain et des plis des membres. » Mais, comme les titres des chapitres indiquent quelquefois plus de substance que ces derniers n'en contiennent, Léonard, dans celui-ci, ne parle que du bras; il se borne à signaler que « la mesure du bras estendu ne se trouve pas esgale à celle du mesme bras retiré », c'est-à-dire l'avant-bras étant fléchi. — Le chapitre CLXXVI traite « de la jointure des mains avec

1. Nous citons ici, d'après l'édition française de la Bibliothèque de l'École des beaux-arts : *Traitté de la peinture de Léonard de Vinci, donné au public et traduit d'italien en françois par R. F. S. D. C.* (Roland Fréart, sieur de Chambray), Paris, 1651.

les bras »; le chapitre CLXXVII : « des jointures des pieds »; mais il n'est pas compréhensible. — Dans le chapitre CLXXX, intitulé « Des membres des hommes nuds », nous relevons les lignes suivantes : « Des membres des hommes nuds lesquels travaillent et font quelque action de force, ceux-là seuls doivent estre bien marquez de muscles du costé desquels ces muscles font mouvoir le membre qui est en action, et les autres membres seront plus ou moins ressentis de muscles à proportion de la force et du travail qu'ils font. » Cette idée, qui n'est qu'une expression plus précise de celle rendue par le premier passage que nous avons cité (d'après le chap. XLIII), cette idée était si importante aux yeux de Léonard de Vinci, qu'il y revient encore à plusieurs reprises, et notamment dans son chapitre CCXXV.

Parfois il est presque inexplicable. Ainsi, dans le chapitre CCXXI, intitulé « D'où vient que les muscles sont gros et courts », il dit : « Les hommes musculeux ont les os espais, et sont d'une taille grosse et courte, et ont peu de graisse, parce que les muscles charnus par leur croissance se resserrent l'un avec l'autre, et la graisse qui se glisse ordinairement entr'eux n'y a point de place, et les muscles en ces corps maigres estans contigus ensemble, et ne se pouvant estendre, ils prennent leur croistre en grosseur, et ils croissent et se fortifient davantage en la partie qui est la plus esloignée des extrémitez; c'est-à-dire, vers le milieu de leur largeur et longueur. » Ce qui veut dire, si nous comprenons bien, que ces hommes ont peu de graisse parce qu'ils ont de gros muscles, et qu'ils ont de gros muscles parce qu'ils ont peu de graisse.

Il parle aussi des proportions; mais, dans un chapitre, prenant comme unité la face, deux chapitres plus loin c'est la tête qu'il choisit, et les applique l'une et l'autre, en même nombre, à la mesure des mêmes régions. En voici la preuve. Au chapitre CLXVII, il est dit que : « L'homme en sa première enfance a la largeur des espaules esgale à *la longueur du visage*, et à l'espace du bras qui est depuis l'espaule jusques au coude, lorsque le bras est plié : elle est encore pareille à l'espace depuis le gros doigt de la main jusqu'au ply du coude, et pareille encore à l'intervalle depuis le bas du ventre jusques au milieu du genoüil; et de mesme encore que de la jointure du genoüil à celle du pied : mais quand l'homme est parvenu à sa dernière hauteur, *toutes ces mesures doublent en longueur*, horsmis le visage, lequel avec la grandeur de toute la teste reçoit peu de variété : et ainsi l'homme qui après estre arrivé à son dernier croistre est devenu d'une taille bien proportionnée, doit estre haut de dix faces, et *la largeur des espaules a deux de ces mesmes faces, et ainsi toutes les autres susdites largeurs sont pareillement de deux faces.* » Au chapitre CLXIX il est dit : « Entre les hommes et les enfans je trouve une grande différence de longueur de l'une à l'autre jointure, d'autant que l'homme a depuis *la jointure des espaules jusques au coude, et du coude au bout du pouce, et de l'extrémité d'une espaule à l'autre, une largeur de deux testes*, et à l'enfant cette largeur *n'est que d'une teste.* »

A quelle cause attribuer ces différences d'opinion qui, dans un traité véritablement didactique, seraient insupportables? Souvenons-nous d'abord que le *Traité*

de la peinture est la réunion de notes laissées par Léonard. Il est possible, il est même probable, qu'après avoir constaté que la longueur de la face peut être contenue deux fois dans la longueur du bras, de l'avant-bras avec la main, enfin dans la largeur des épaules, et l'avoir pris en note, Léonard a observé que la longueur totale de la tête serait préférable et l'a également noté; tous, nous en faisons autant dans les notes qui nous sont personnelles.

L'éditeur de ces notes les ayant prises en bloc, peut-être sans les comparer attentivement, et les ayant ainsi livrées à l'impression, c'est probablement à cette association posthume qu'il faut attribuer le manque de logique que nous venons de relever. Il serait injuste de l'attribuer à Léonard qui, s'il avait publié lui-même ses observations, aurait très probablement d'abord fait un choix.

Quant à la description des os, des ligaments et des muscles, elle n'existe pour ainsi dire pas. Comme notions d'ostéologie, Léonard ne donne que quelques indications sur les os sésamoïdes, dans le chapitre CCXXIX. Le seul ligament dont il parle, c'est le ligament interosseux de l'avant-bras que, dans le chapitre CCXXVIII, il décrit sous le nom de « corde sans muscles ». Enfin, pour ce qui concerne la myologie, les indications se réduisent à une description succincte du muscle grand droit de l'abdomen, dont il est fait mention dans le chapitre CCXXX, intitulé « Du muscle qui est entre les tétins et le petit ventre ».

L'édition de 1651, d'après laquelle nous faisons nos citations, est, ainsi que celles qui lui ont succédé,

accompagnée de gravures faites d'après des dessins au trait exécutés par Le Poussin. Dans cette édition, dit Charles Clément, ces dessins, *retouchés* et ombrés par Errard, ont été gravés par Lochon[1]. Cette collaboration, évitant de mettre en cause le grand nom du Poussin, nous permet de faire remarquer combien sont mous et sans caractère les dessins représentant le squelette des membres qui accompagnent les chapitres CLXXIV et CLXXVII, auxquels, plus haut, nous faisons allusion. Celui que nous reproduisons (fig. 2) est suffisant pour légitimer notre observation.

Il peut paraître surprenant que, ainsi que nous venons de l'indiquer en le soulignant, les dessins du Poussin, qui illustrent le *Traité de la peinture*, aient été *retouchés* par un autre artiste, et que Poussin l'ait autorisé; nous rappelons que Poussin et Errard étaient contemporains. Parce qu'ils étaient en rapports l'un avec l'autre, cette collaboration pourrait être considérée comme étant une marque de confiance de la part du Poussin. Mais deux cas ont pu se présenter : ou Le Poussin a engagé Errard à faire ces retouches, ou Errard, ne trouvant pas les dessins du Poussin à sa convenance, a pris sous sa responsabilité d'y faire des retouches sans en prévenir l'auteur, ce qui alors supposerait des relations peu cordiales.

Cherchant à nous faire une opinion sur cette question, nous avons eu recours aux auteurs qui se sont occupés de la biographie de ces artistes et des rapports qui existaient entre eux. Nous en avons appris

1. Charles Clément, *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël*, Paris, 1867, p. 380.

d'abord que « le Poussin faisait peu de cas du talent d'Errard[1] »; puis que « Errard gagna l'affection du Poussin, qui l'aida puissamment de ses conseils[2] »;

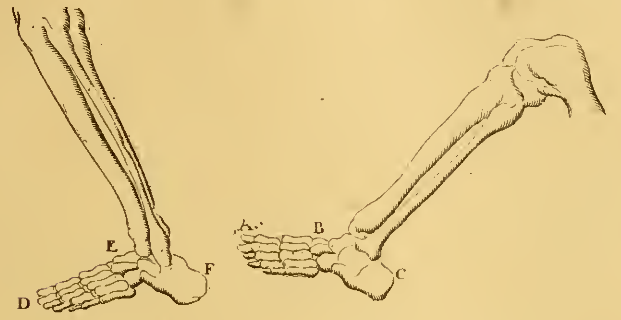


FIG. 2. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE.
(Léonard de Vinci. *Traité de la Peinture.*)

enfin que « comme Errard avoit beaucoup de liaison avec le célèbre M. Poussin, il en tira de grandes lumières[3] ». Ces deux dernières opinions étant contradictoires avec la première nous donnèrent l'idée

1. Robert Dumesnil, *le Peintre graveur français,* Paris, 1835, t. I, p. 97.
2. Firmin-Didot frères, *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours,* Paris, 1856, t. XVI, colonne 311.
3. Voir dans les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, publiés d'après les manuscrits conservés à l'École des Beaux-Arts, par MM. L. Dussieux, E. Soulié, Ph. de Chennevières, Paul Mantz, A. de Montaiglon,* Paris, 1854, t. I, p. 75, le mémoire historique des principaux ouvrages de M. Errard, nommé directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, lu à l'Académie pour la première fois le samedi 4 novembre 1690, et relu en partie le 2 janvier 1699.

qu'elles se rapportaient peut-être à des époques différentes de la vie du Poussin. Il nous semble que les indications suivantes nous permettront d'avoir une idée plus juste de la question des retouches. A un certain moment (1643) le Poussin jugeait favorablement le talent d'Errard : « Errard avait fait de plusieurs portraits des copies auxquelles le Poussin donnait son entière approbation[1]. » Mais plus tard, après la publication en 1651 du *Traité de la peinture*, dans une lettre au célèbre graveur Abraham Bosse, qui désirait savoir la part qu'il avait prise à la publication du traité de Léonard, traduit par M. de Chambray, il s'exprime ainsi : « Pour ce qui concerne le livre de Léonard de Vinci, il est vrai que j'ai dessiné les figures humaines qui sont dans celui qui appartient à M. le Chevalier del Pozzo; mais toutes les autres, soit géométrales ou autrement, sont d'un certain *Degli Alberti*, celui-là même qui a tracé les plans qui sont au livre de la *Rome souterraine*. Les *Goffi* (mauvais), paysages qui sont derrière les figurines humaines de la copie que M. de Chambray a fait imprimer, y ont été ajoutés par le Sieur Errard, sans que j'en aie rien su[2]. » Si nous accordons à la locution « le sieur Errard » la signification qu'on lui donnerait maintenant, celle-ci indique des rapports peu cordiaux; en tout cas le Poussin n'avait pas été prévenu des retouches faites par Errard, et il les juge sévèrement, mais justement (voir les figures dans l'édition de 1651).

1. H. Bouchitté, *Poussin; sa vie et son œuvre*, Paris, 1858, p. 191.
2. *Collection des lettres de Nicolas Poussin*, Paris, 1824, p. 361.

La lettre dont nous venons de citer un extrait devient encore plus concluante si nous en lisons le texte absolument exact. En effet, les termes en ont été adoucis par Quatremère de Quincy, qui surveilla et dirigea la publication de la *Collection des lettres de Poussin*. La véritable rédaction se trouve dans un ouvrage de A. Bosse[1] à qui, nous l'avons dit, cette lettre fut adressée. Poussin s'y exprime d'une façon alors très nette, car il dit : « Les gaufes Païsages qui sont au derrière des figurines humaines de la copie que M. de Chambray a fait imprimer y ont esté ajonts par un certain Errard, sans que j'en aye rien sceu. »

Un certain Errard, cela est démonstratif au point de vue de l'absence de sentiments affectueux.

Mais n'oublions pas que nous nous livrons à ces recherches à propos des deux planches d'anatomie qui accompagnent le *Traité de la peinture*. Poussin ne se plaint que des paysages qu'Errard, sans le prévenir, a ajoutés à ses figures ; or les planches ont, pour être gravées, passé entre les mains de Lochon ; peut-être alors ont-elles été encore modifiées, et les planches d'anatomie en particulier.

Il ne serait pourtant pas rigoureusement juste de laisser à Lochon seul la responsabilité de ces planches anatomiques médiocres ; en relisant le passage de la lettre du Poussin indiquée plus haut, nous voyons que « les figures, soit géométrales *ou autrement*, sont d'un certain Degli Alberti ». « Autrement » s'applique peut-

1. A. Bosse, *Traité des pratiques géométrales et perspectives, enseignées dans l'Académie royale de la peinture et sculpture*, Paris, 1665, p. 129.

être aux figures anatomiques, probablement même, puisque, dans le livre qui nous occupe, il n'y a qu'elles qui soient différentes des figures humaines et des dessins de géométrie.

Peut-être nous sommes-nous trop étendu sur cette question? Mais il nous semble que cela n'était pas inutile, car nous voulions essayer de diminuer les regrets de ceux qui, sachant que les planches du *Traité de la peinture* sont du Poussin, et constatant que certaines sont médiocres, s'étonneraient à juste titre du désaccord qui existe entre la valeur de ces planches et le talent du maître auquel elles sont attribuées.

Pour en revenir au texte, les lacunes que nous avons signalées plus haut deviennent compréhensibles si l'on observe que Léonard de Vinci méditait de rédiger un traité d'anatomie, auquel, du reste, il fait à plusieurs reprises allusion dans son *Traité de la peinture*[1]. C'est surtout dans les manuscrits qui ont été en partie publiés dans ces dernières années qu'on trouve l'expression la plus complète des préoccupations anatomiques de Léonard de Vinci.

Nous allons donc passer rapidement en revue ces manuscrits, afin de rechercher ceux qui renferment des études anatomiques.

Ces manuscrits se composent essentiellement de feuilles contenant de nombreux dessins, à côté desquels sont inscrites des notes, de la main de Léonard. Ces notes, en italien, sont composées de caractères tracés à rebours, c'est-à-dire sont écrites en allant de droite

1. Voir les chapitres XXII, CLXXI, CCXXIII, CCXXVII, CCXXXI.

à gauche, et non de gauche à droite, comme dans l'écriture ordinaire. D'après Ravaisson (*op. cit.*, t. I, p. 2), Léonard était gaucher, et, du reste, il écrivait à rebours pour rendre difficile la lecture de ses notes, et se mettre ainsi à l'abri des indiscrets qui auraient été tentés de surprendre ses idées et de se les approprier.

Actuellement, ces dessins et manuscrits sont conservés, les uns à Milan (Bibliothèque Ambrosienne), les autres en Angleterre (Bibliothèque de Windsor et British Museum), les derniers enfin à Paris (Bibliothèque de l'Institut).

Les manuscrits de Milan ont été publiés en partie, en 1872, sous le titre de *Saggio delle opere di Leonardo da Vinci : Codice Atlantico*. Milano, 1872[1].

1. Antérieurement aux publications milanaise (*Codice Atlantico*), anglaise (P. Richter) et française (Ravaisson), dont nous recommandons l'étude, à cause de leur caractère d'authenticité et de fidélité dans la reproduction, divers recueils ont été composés, à la fin du siècle dernier et au commencement de ce siècle, avec des dessins de Léonard; mais les reproductions y étaient faites par la gravure, d'une manière relativement peu fidèle et souvent incomplète. Les principaux de ces recueils sont :

— *Recueil de testes de caractère et de charges dessinées par Léonard de Vinci, Florentin, et gravées par M. le C. de C.* (*Comte de Caylus*), Paris, 1730, in-4°. — Ce recueil ne renferme pas de dessins d'anatomie, mais seulement des têtes grotesques et des caricatures.

— *Carlo Gius. Gerli, Disegni da Leonardo da Vinci*, Milano, 1784, in-fol. (et 2e édition, 1830). — Ce recueil contient quelques dessins d'anatomie (musculature des épaules, du cou et des membres).

— John Chamberlaine, *Imitation of original designs by Leon. da Vinci*, London, 1796. — John Chamberlaine, *Original designs of the most celebrated master of the Bolognese, Roman*, etc., *Schools*, London, 1812. — Ce recueil contient un bon nombre de dessins d'anatomie.

Les dessins et notes de Léonard y sont reproduits par les procédés de la photographie, de sorte que le lecteur a réellement sous les yeux des pièces originales. Malheureusement, ce recueil ne renferme pas de dessins d'anatomie humaine, mais seulement, en fait d'anatomie, quelques esquisses relatives au cheval; et encore la plupart des dessins sur le cheval sont-ils relatifs à des projets de construction de charpentes destinées à soutenir et à transporter un grand cheval coulé en bronze. Mais du moins l'introduction de ce recueil renferme de bonnes indications sur les travaux anatomiques de Léonard, et une très judicieuse appréciation de la manière dont il a fait usage, comme artiste, de ses connaissances anatomiques : « Quoique Léonard fût plus versé qu'aucun de ses contemporains dans la science anatomique, il sut cependant éviter dans ses dessins comme dans ses tableaux cette exagération et cet étalage de muscles, de tendons, d'os et de veines qui caractérisent trop souvent certaines œuvres de cette époque, et qui les font ressembler, comme disait Léonard lui-même, dans son *Traité de la peinture*, plus à un sac de noix qu'à figure humaine (*piuttosto un sacco di noci che figura umana*). »

Les manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut de France, dont les cahiers de dessins et notes sont catalogués chacun sous une lettre indicatrice, renferment les matières suivantes :

Le manuscrit A renferme des croquis et légendes portant sur la mécanique, la perspective, l'arithmétique, la géométrie, l'acoustique, l'hydraulique, les lunettes, la lumière, la chaleur; mais il contient aussi

de nombreuses études sur l'équilibre du corps humain et son centre de gravité dans diverses attitudes et mouvements (fol. 28), sur les proportions de la tête du cheval, et sur les proportions du corps humain (fol. 63).

Le manuscrit B est relatif à l'architecture, la géométrie, la mécanique, et surtout à de très remarquables études sur le vol des oiseaux, sur la mécanique de la nage (avec indications curieuses sur la construction d'appareils de sauvetage en cas de naufrage).

Les manuscrits C et D ne portent guère que sur l'optique, la lumière et les ombres, la construction de l'œil.

Le manuscrit E est formé de notes sur la géométrie, la perspective, la lumière, l'arc-en-ciel ; mais ses feuilles les plus remarquables sont relatives à la mécanique animale, c'est-à-dire au vol des oiseaux, de la chauve-souris; on y voit également des notes sur la mécanique des quadrupèdes, sur les plis des jointures.

Le manuscrit F est relatif à l'eau, au flux et reflux de la mer, à l'optique, à la géométrie, et renferme, comme parties plus spécialement à signaler, quelques notes sur des sujets de physiologie, sur les poissons pétrifiés (premières indications sur les restes fossiles).

Le manuscrit G est relatif à la plupart des questions qui ont été reproduites dans le *Traité de la peinture* (ombres, lumière, paysage), et, de plus, renferme des indications sur la botanique (dessins de fleurs et fruits), sur le vol des oiseaux et des papillons, sur le fonctionnement de l'œil et sur la vue chez les personnes âgées.

Les manuscrits H et I contiennent des apologues et des sentences, des notes relatives à la géométrie, aux mathématiques, des études de grammaire latine.

Le manuscrit K commence la série de ceux qui sont plus riches en considérations anatomiques. En effet, d'une part, s'il renferme des notes d'arithmétique, d'optique, d'hydraulique, d'autre part, il traite de la comparaison de la marche des bipèdes avec celle des quadrupèdes, de la comparaison des membres de l'homme et de ceux du cheval, de l'anatomie de ce dernier, du vol des oiseaux; il nous révèle la préoccupation constante de poursuivre les recherches anatomiques jusque dans leurs détails les plus profonds, *far l'anatomia dell'ossa segate per vedere la grossezza dell'ossa*, y est-il dit sous forme de note sur un projet de recherches.

Le manuscrit L est consacré au vol des oiseaux et contient de nombreuses feuilles relatives aux fortifications.

Enfin le manuscrit M est tout entier consacré à la géométrie et à la mécanique (poids, mouvement, mécanisme de la natation des poissons).

Ces manuscrits ont été l'objet d'une magnifique publication en six volumes qui furent édités de 1881 à 1891 (Charles Ravaisson-Mollien, *les Manuscrits de Léonard de Vinci*). Ces manuscrits, reproduits par la photogravure, sont accompagnés d'un double texte, dont l'un est le texte original italien des notes écrites à rebours par Léonard, mais reproduit en caractères ordinaires, et l'autre une traduction française de ces notes.

Les manuscrits conservés en Angleterre ont fait

plus particulièrement l'objet des deux volumes publiés par J.-P. Richter[1]. Mais cette publication n'est pas, comme les précédentes, une reproduction par la photographie des pièces originales; elle est seulement une analyse, feuille par feuille, des manuscrits, avec transcription, en italien et en anglais, des notes manuscrites de Léonard. Parmi ces manuscrits, ceux qui peuvent ici nous intéresser sont conservés, l'un au British Museum (le manuscrit Br M), les autres à la Bibliothèque royale de Windsor (les manuscrits W, W An I, W An II, W An III, W An IV).

Le manuscrit Br M, relatif surtout à l'architecture, renferme aussi des notes sur la vision, les fonctions du globe oculaire, les paupières chez l'homme, les paupières chez les oiseaux.

Le manuscrit W est formé presque en entier de feuilles relatives à l'anatomie : proportions du cheval, muscles, intestins, anatomie de la tête, dissection des vaisseaux sanguins, pupille des oiseaux nocturnes, muscles du bras, projets de recherches anatomiques, recettes médicales.

Enfin les manuscrits W An I à W An IV sont exclusivement relatifs à l'anatomie et à la physiologie, comme l'indiquent du reste les lettres sous lesquelles ils ont été catalogués (W An = Windsor anatomie, c'est-à-dire recueils anatomiques de Windsor).

Le cahier W An I, composé de dix pages, et daté par Léonard lui-même du 2 avril 1489, est un fragment d'un véritable traité d'anatomie : il renferme des notes

1. Jean-Paul Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci,* 1883.

sur le crâne et les dents, sur les mouvements des yeux, sur les actes du bâillement, éternuement, spasme, sueur; sur la faim, le sommeil, et enfin sur les mouvements des articulations du coude et du genou.

Le cahier W An II, composé de 72 pages détachées, et que Richter rapporte aux années 1490 ou 1500, contient des études sur les muscles, sur les veines de la tête, sur les muscles des lèvres, de la bouche, de la langue; sur les veines et muscles du bras et du dos; sur les artères, les poumons, le cœur; sur les intestins, l'estomac, le foie, la vessie ; sur la force des muscles, et se termine par deux pages sur l'alchimie et les esprits animaux.

Le cahier W An III, de 46 pages, est également formé de feuilles détachées d'un projet de traité d'anatomie, car il est relatif au cœur, aux veines, aux artères, aux poumons, aux muscles du bras.

Enfin le cahier W An IV, de 138 pages, et qui paraît daté de l'année 1515, traite également des muscles du dos, du bras, de la main; des vaisseaux ; du cœur, intestin, poumon, etc.

La partie de ces manuscrits de la Bibliothèque de Windsor plus particulièrement applicable à l'anatomie plastique, vient de faire l'objet d'une publication qui, en plus de l'intérêt que présentent les œuvres reproduites, a cet avantage de mettre sous les yeux de tous les pièces originales et complètes qui constituent les manuscrits de Léonard de Vinci[1].

1. *Les Manuscrits de Léonard de Vinci de la Bibliothèque royale de Windsor. De l'Anatomie.* Feuillets A, publiés par Théodore Sabachnikoff avec traduction en langue française, tran-

En effet, le grand public ne pouvait naguère en vérifier les éléments que par des publications partielles ou incomplètes, et pour l'anatomie notamment, pour les diverses branches des sciences biologiques, ce que nous connaissions des dessins et notes laissés par Léonard faisait ardemment désirer d'en voir davantage [1].

D'après la nature de ces manuscrits, il est évident que Léonard de Vinci a étudié l'anatomie de l'homme et des animaux, surtout seul et réduit à ses propres investigations sur le squelette et sur le sujet disséqué [2].

scrits et annotés par Giovanni Piumati, précédés d'une étude par Mathias Duval. Édouard Rouveyre, éditeur, Paris, 1898. Nous avons emprunté à cet ouvrage les figures 3 à 7.

1. Tout récemment, le professeur d'anatomie de l'Académie des beaux-arts de Milan, Aless. Lanzillotti-Buonsanti, s'exprimait en ces termes : « Je ne puis faire ici une étude complète sur Léonard anatomiste et physiologiste, parce que les données que nous possédons à cet égard sont encore incomplètes, les manuscrits conservés à Windsor, les plus précieux et les plus riches, au point de vue anatomique, ne nous étant encore connus que par les extraits incomplets qu'en a donnés Richter. » (Aless. Lanzillotti-Buonsanti, *Il pensiero anatomico di Leonardo da Vinci*. Milano, 1897, p. 19.) Et plus loin (p. 22) : « Le caractère d'éminent anatomiste de Léonard ne pourra être apprécié qu'en consultant la masse énorme de ses manuscrits conservés en Angleterre. Grande sera la surprise le jour où ces notes seront publiées d'une manière complète... Alors il y aura à ajouter un nouveau chapitre à l'histoire des sciences naturelles. »

2. Les recherches de De Toni (*Intorno a Marco Antonio della Torre, anatomico veronese del* XVI *secolo ed all' epoca del suo incontro con Leonardo da Vinci;* Atti del R. Istituto Veneto di Science, Lettere e Arti, t. VII, série VII, 1895-1896) et celles de J. Parodi ont, du reste, démontré que Léonard de Vinci avait étudié l'anatomie bien avant de pouvoir entrer en rapport avec

La publication dont il s'agit et à laquelle nous empruntons, en les extrayant de l'étude qui l'accompagne et que l'un de nous a rédigée, à laquelle nous empruntons la plupart des pages suivantes consacrées à Léonard, nous paraît représenter particulièrement des notes destinées à un Traité d'anatomie à l'usage des artistes. Ces notes sont jetées comme au hasard de l'étude de chaque jour; sur une même feuille sont par exemple des croquis sur l'ossature du pied et des études approfondies sur les muscles du cou et de l'épaule; parfois cependant une feuille est consacrée méthodiquement à l'anatomie du membre supérieur (fig. 3), ou de la main, ou du pied. Les notes manuscrites adjacentes à ces figures sont parfois des réflexions générales, se rapportant au plan d'ensemble de son traité; mais ce sont le plus souvent des descriptions destinées à compléter le dessin qu'elles accompagnent, à le critiquer, à dire comment il le faudra compléter et varier en reprenant chaque partie vue sous ses diverses faces.

Une lecture attentive de ces notes permet cependant de concevoir l'ordre dans lequel elles seraient venues prendre chacune sa place dans l'œuvre d'ensemble projetée et d'apprécier la méthode générale qui aurait présidé à la réalisation de cette œuvre.

C'est essentiellement par le dessin que Léonard projetait de faire ses démonstrations anatomiques; les descriptions écrites, il les déclare insuffisantes, confuses; elles doivent seulement compléter et expliquer

Marco Antonio della Torre. On trouvera un très complet résumé de ces études dans le travail déjà cité de Lanzillotti-Buonsanti.

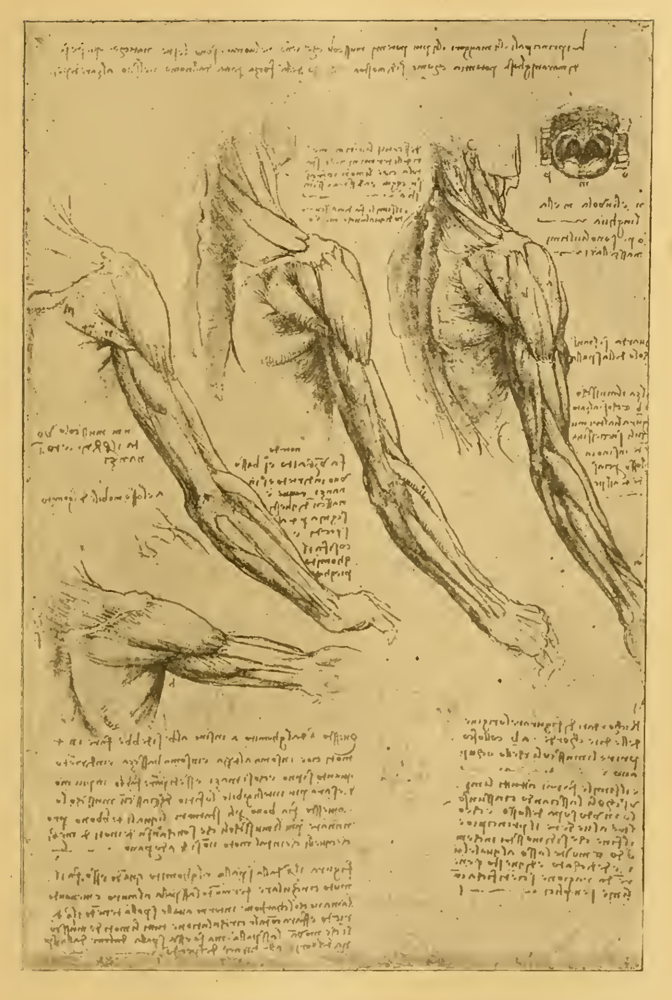


FIG. 3. — DESSINS ANATOMIQUES DE LÉONARD DE VINCI.
(Manuscrits de la Bibliothèque royale de Windsor.)

les figures, dans lesquelles chaque partie du corps sera représentée sous toutes ses faces; ainsi seulement on arrivera à faire comme si le lecteur avait sous les yeux l'objet même, la pièce disséquée et anatomiquement analysée. A cet égard, il manifeste à chaque page sa manière de voir, soit d'une façon générale, soit en particulier à propos d'une partie anatomique décrite.

Son Traité sera donc didactique essentiellement par le dessin et accessoirement par le texte. C'est la base de sa méthode. Un second point de cette méthode, la question de l'ordre à suivre dans l'exposition, est également l'objet de ses incessantes préoccupations, reparaît à tout instant dans ses notes : il commencera par le squelette, fera d'abord les os d'un membre et seulement ensuite les muscles.

Cette étude du squelette, il veut qu'elle soit faite avec les soins les plus extrêmes, en représentant chaque pièce osseuse isolée, vue par chacune de ses faces, et puis dans ses rapports avec les autres pièces auxquelles elle est unie par articulation. Et cela non seulement, il va sans dire, pour les grosses pièces, comme l'omoplate ou le fémur, mais pour les petits os du carpe ou de la colonne vertébrale. Remarquons, une fois pour toutes, que le plus souvent ces projets de dessins démonstratifs sont déjà réalisés, au moins en partie, dans les figures adjacentes à ces notes. Ainsi, l'une des feuilles (fig. 4) est une étude presque complète de la colonne vertébrale. On remarquera spécialement, comme figures de détails, le dessin de la série des vertèbres cervicales, et ceux des vertèbres atlas et axis reprises dans une démonstration particulière. Et

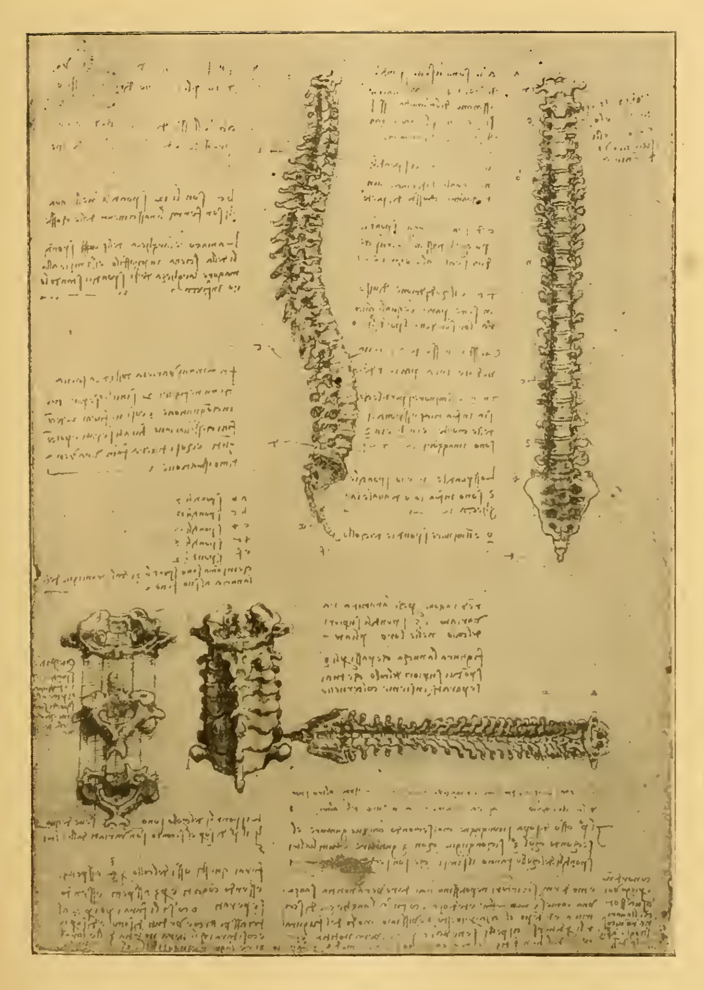


FIG. 4. — DESSINS ANATOMIQUES DE LÉONARD DE VINCI.

(Manuscrits de la Bibliothèque royale de Windsor.)

cependant ce merveilleux et génial anatomiste ne se montre pas satisfait de son œuvre; à chaque instant, il note qu'il lui faudra refaire tel dessin, accentuer plus nettement tel détail.

C'est sur le squelette, qui présente des points de repère fixes, que doivent être faites les études de proportions. C'est donc comme suite et conséquence de la démonstration des pièces osseuses qu'il se propose d'examiner leurs rapports de longueur, et on sait, par ses autres œuvres, combien ces questions le préoccupaient. On trouve ces rapports indiqués, par des traits suffisamment démonstratifs, sur nombre de ses dessins; ailleurs, pour des détails plus délicats de proportion, il s'explique dans ses notes ou bien il indique seulement le projet d'en faire une recherche plus soignée.

Voilà certes un programme complet et bien ordonné de l'étude du squelette. Passons à la myologie. Avec une inspiration réellement scientifique, ce n'est pas par l'écorché, par l'examen des muscles superficiels, qu'il veut commencer. Sa méthode, explicitement réalisée dans plusieurs dessins, est catégoriquement formulée dans ses notes. Puisqu'il a d'abord établi le squelette, c'est de celui-ci qu'il partira pour démontrer les muscles qui s'y attachent, le recouvrent et le meuvent.

Ces muscles, qu'il étage ainsi dans leur ordre régulier de superposition, il les analyse, dans ses dessins, avec une minutie extrême. Arrêtons-nous, par exemple, un instant sur certaines des figures qui s'y rapportent (fig. 5 et 6). Ce sont des études très variées de la musculature du cou et des épaules; elles ont bien le carac-

tère de notes prises au courant des séances de dissection, avec les hésitations inévitables pour le chercheur



FIG. 5.

DESSINS ANATOMIQUES DE LÉONARD DE VINCI.

(Manuscrits de la Bibliothèque royale de Windsor.)

qui n'est pas guidé par une tradition antérieure, par une nomenclature méthodique. Le même sujet est traité

encore dans une autre feuille (fig. 7) où la dissection du grand pectoral est faite avec une minutie poussée à l'extrême : non seulement ce muscle est bien circonscrit et ses insertions mises en évidence, mais ses faisceaux principaux sont séparés les uns des autres, délimités comme autant de muscles distincts. On sent dans cette figure la curiosité bien naturelle d'un scalpel qui, pour la première fois, fouille les secrets de la constitution d'une large masse charnue, cherchant dans cette masse ce qui doit être considéré comme une unité myologique et ce qui n'est qu'une partie composante de cette unité. Nous ne devons pas, en effet, oublier que les nombreuses générations d'anatomistes aux travaux desquels nous devons les nomenclatures si précises dont nous usons aujourd'hui, ne sont pas arrivées du premier coup à cette précision actuellement classique; des hésitations longues et nombreuses ont marqué le début de la science; ce n'est que par la comparaison de dissections multiples, ce n'est qu'en s'aidant de l'étude des modèles vivants pour corriger les excès analytiques du scalpel, qu'on est arrivé à réunir ce qui trop souvent avait été artificiellement séparé, à distinguer ce qui parfois avait été confondu.

Par contre, sur les dessins auxquels nous venons de faire allusion, les muscles deltoïde, trapèze, et surtout le sterno-cléido-mastoïdien, sont reproduits d'une manière presque partout irréprochable et tels que les descriptions classiques nous les donnent aujourd'hui. Du reste, il est facile de se convaincre que, dans bien des cas, lorsqu'il s'est laissé aller à subdiviser artifi-

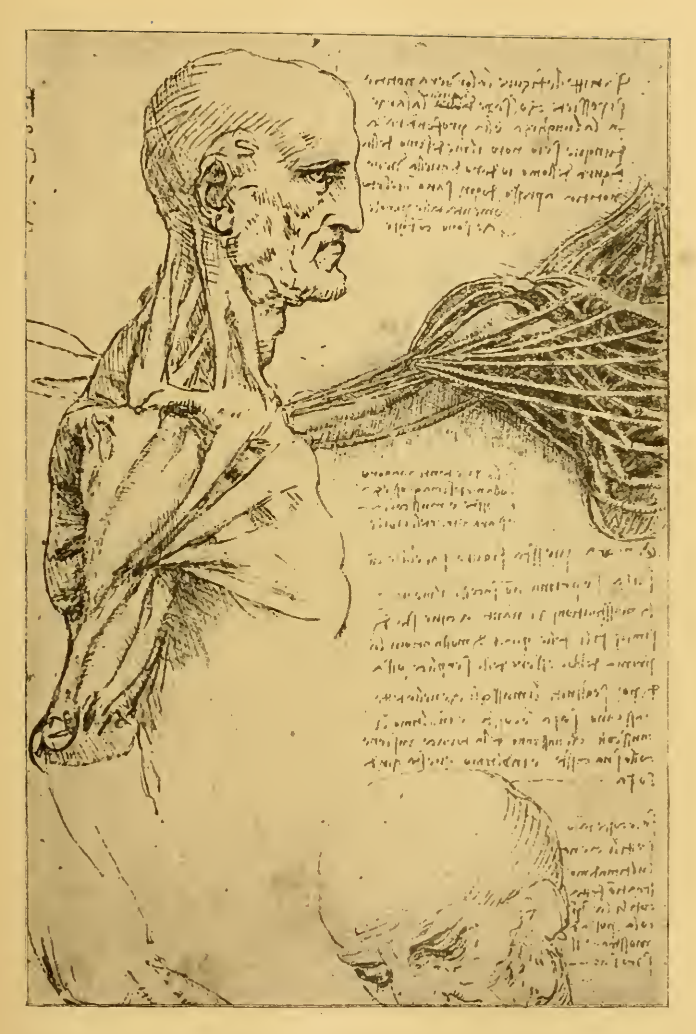


FIG. 6. — DESSINS ANATOMIQUES DE LÉONARD DE VINCI
(Manuscrits de la Bibliothèque royale de Windsor.)

ciellement un muscle en ses divers faisceaux, Léonard était dominé par le sentiment physiologique des fonctions différentes de chacun de ces faisceaux. Tel est bien le cas du muscle grand pectoral; il en schématise les actions diverses, en isolant chaque partie à action différente.

Il se proposait, en effet, et ses notes le prouvent, de tirer grand parti de ce que nous appelons aujourd'hui des *figures schématiques :* pour indiquer un muscle, il suffit de connaître ses deux insertions extrêmes, et de tirer, sur le squelette, une ligne allant de l'une de ces insertions à l'autre. Cette schématisation, il la considère aussi comme d'un grand secours pour démontrer les rapports des muscles, laisser entrevoir, dans les interstices artificiellement exagérés des superficiels, la présence et la disposition des profonds (fig. 6).

Tous ces procédés d'enseignement, tous ces artifices de démonstration, ce sont exactement ceux que nous employons aujourd'hui. Léonard, le premier, les a formulés et appliqués avec une précision qui étonne.

Nous avons pensé que le lecteur serait heureux de trouver dans les lignes qui précèdent une analyse des documents relatifs aux travaux de Léonard de Vinci et d'y voir la preuve de l'activité infatigable de ce prodigieux génie, qui fut à la fois ingénieur civil et militaire[1], peintre, sculpteur et architecte. Ce qu'il a fait dans ces diverses branches de la science et de l'art est

1. Sur les travaux de Léonard comme ingénieur, on lira un intéressant article de M. F. Nucharzenski : *Un ingénieur du* XVe *siècle : Léonard de Vinci* (*Revue scientifique,* 15 août 1885, p. 208).

connu de tout le monde, et justifie bien ces paroles de Taine : « Léonard de Vinci, inventeur précoce de toutes les idées et de toutes les curiosités modernes, génie universel et raffiné, chercheur solitaire et inassouvi, pousse ses divinations au delà de son siècle, jusqu'à

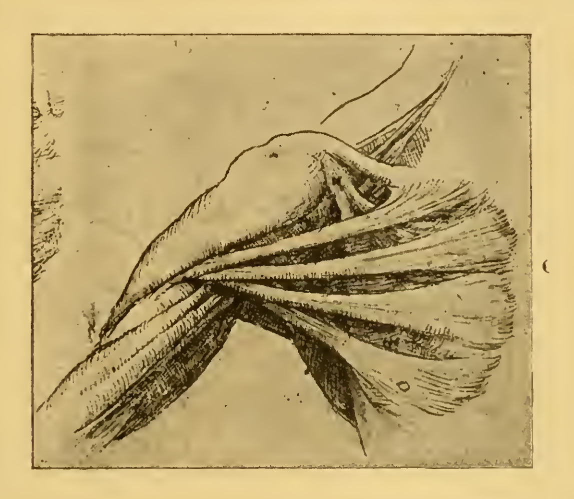


FIG. 7.
DESSIN ANATOMIQUE DE LÉONARD DE VINCI.
(Manuscrits de la Bibliothèque royale de Windsor.)

rejoindre parfois le nôtre[1]; » mais il nous faut encore insister sur ce qu'il a été relativement à la science des êtres organisés, à ce qu'on nomme aujourd'hui la *biologie*, car il a touché à tout ce qui se rapporte à l'étude des êtres vivants, depuis la paléontologie, ou science des fossiles, jusqu'à la zoologie, la physiologie et l'ana-

1. Taine, *Philosophie de l'art en Italie*, p. 10.

tomie proprement dite, sans parler ici de la botanique[1].

En paléontologie, Léonard de Vinci est en avance de trois siècles sur les savants de son époque. Nous avons vu (manuscrit F, Bibliothèque de l'Institut) que Léonard de Vinci s'était préoccupé *de la nature des poissons pétrifiés;* or ses contemporains avaient des conceptions singulières sur la nature des fossiles et « il a fallu bien longtemps pour arriver à l'idée simple et naturelle que les fossiles étaient simplement les débris d'organismes éteints[2] ». Or Léonard de Vinci a été le premier à oser affirmer que la lente pétrification des débris organiques est le fait du limon se déposant au fond des eaux et englobant peu à peu ces restes. Chose remarquable, au XVI[e] siècle, un autre artiste, un potier français, célèbre par ses découvertes dans l'art de fabriquer les faïences émaillées, Bernard Palissy, affirma la même chose; mais les savants étaient bien éloignés de faire quelque cas de ces vues dictées par le simple bon sens, et ce n'est qu'à la fin du siècle dernier que la nature des fossiles fut définitivement interprétée d'après les idées de Léonard de Vinci. On sait que la science des fossiles fut bientôt après élevée sur des bases solides par les immortels travaux de Cuvier sur les ossements des vertébrés fossiles et ceux de Lamarck sur les fossiles des invertébrés.

1. Voyez pour la botanique : *Conjectures à propos d'un buste en marbre de Béatrix d'Este au musée du Louvre et étude sur les connaissances botaniques de Léonard de Vinci*, par L. Courajod et Ch. Ravaisson-Mollien (*Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1877).

2. Ernest Hæckel, *Histoire de la création des êtres organisés d'après les lois naturelles*. Traduction française par Ch. Letourneau. Paris, 1877, p. 51.

En zoologie et physiologie comparée, les études de Léonard de Vinci sont particulièrement remarquables en ce qui touche :

1° Le mécanisme de la locomotion : il compare la locomotion du poisson, de l'anguille, du serpent et de la sangsue[1]; il compare la puissance des membres postérieurs chez les batraciens nageurs, comme la grenouille, et chez les mammifères qui procèdent par bonds, comme le lièvre[2]. Il fait, entre les mouvements des membres des quadrupèdes et les oscillations des bras accompagnant les mouvements des membres inférieurs de l'homme pendant la marche, une comparaison lumineuse et qui est parfaitement d'accord avec l'interprétation acceptée aujourd'hui par ceux qui ont le plus attentivement étudié les allures du cheval : « La marche de l'homme, dit-il, est entièrement semblable à celle des quadrupèdes, car, de même que ceux-ci, comme le cheval, meuvent leurs membres en diagonale, de même l'homme meut ses membres, c'est-à-dire que, en même temps qu'il projette en avant le pied droit, il fait osciller en avant le bras gauche, et puis de même pour le pied gauche avec le bras droit[3]. » Nous avons déjà fait de nombreuses mentions de ses études sur le vol des oiseaux, et de ses dessins traduisant des projets de construction d'un oiseau artificiel.

2° La vision, les fonctions des paupières, les modifications de la vision par l'effet de l'âge (presbytie), la

1. Manuscrit M, *in* Richter, *op. cit.*, t. II, p. 112, n° 821.
2. Manuscrit W, *in* Richter, t. II, p. 119, n° 829.
3. Richter, t. II, p. 120, n° 826.

pupille des animaux diurnes et nocturnes, la membrane clignotante des oiseaux.

3° Les fonctions du système nerveux. Ici, nous sommes en présence de ce fait remarquable, que Léonard de Vinci a nettement entrevu les *actes réflexes*, c'est-à-dire les mouvements qui se produisent sans la participation de la volonté (du cerveau), par la simple intervention de la moelle épinière. Il a même précisé ce détail important, à savoir que les mouvements réflexes se produisent alors même que la volonté tendrait à les suspendre : « Comment il se fait que les nerfs agissent parfois par eux-mêmes, sans commandement de la volonté ; ceci est bien évident chez les paralytiques, comme chez les sujets engourdis, chez lesquels nous voyons les membres se mouvoir sans intervention de la volonté, laquelle volonté ne pourra même arrêter les mouvements de ces membres ; de même chez ceux qui ont le mal caduc, et de même dans les segments de corps, comme dans la queue détachée des lézards[1]. »

Tout ce qui précède nous prépare à comprendre que, lorsque Léonard de Vinci aborde l'étude de l'anatomie, il ne le fait pas seulement en artiste désireux de comprendre les formes extérieures, mais encore et surtout en philosophe brûlant de pénétrer le mécanisme des fonctions les plus intimes, les rapports des organes les plus profonds.

Les planches qui accompagnent le présent chapitre donnent d'assez nombreuses preuves de ses études anatomiques au point de vue des connaissances néces-

1. W. An. II, Richter, t. II, p. 128, n° 839.

saires à l'artiste[1]. Ses études plus complètes et plus approfondies sont indiquées par divers passages de ses notes, passages que nous reproduirons en partie, en les classant sous divers chefs :

1° Notes relatant diverses observations faites sur des cadavres, et notamment sur un sujet réduit au dernier degré d'émaciation[2].

2° Notes donnant le plan du traité d'anatomie qu'il se proposait de publier : tantôt il y indique qu'il commencera par la peau, en étudiant les variations de couleur qu'elle peut présenter[3] ; tantôt il projette un ordre plus didactique, se proposant de décrire d'abord le squelette, puis de le revêtir de ses muscles, puis des vaisseaux[4]; tantôt il indique le nombre de préparations ou dissections qu'il se propose de faire afin d'étudier et d'expliquer les os et les cartilages, les muscles et les tendons, les vaisseaux et les nerfs, et comment il lui faudra représenter chaque membre au moins sous trois de ses faces, pour en donner une notion complète[5] ; tantôt il donne un nouveau plan de traité d'anatomie, dans lequel il veut commencer par l'étude de l'embryon, de sa formation, de son accroissement, du développement après la naissance, puis la constitution complète du corps de l'homme et de la femme adultes[6].

3° Notes où il explique la nécessité de reproduire

1. Voir figures 3, 4, 5, 6, 7.
2. Manuscrit W, *in* Richter, t. II, p. 113.
3. W. An. III, *in* Richter, p. 117, n° 815.
4. W. An. II, Richter, t. II, p. 115.
5. W. An. IV, Richter, t. II, p. 110 et 111.
6. W. An. II, Richter, t. II, p. 108.

par le dessin les résultats de la dissection, pour rendre ces résultats accessibles aux personnes qui n'auraient ni l'occasion ni le courage de se livrer à l'étude directe des cadavres. Ici, il nous trace en termes brutaux, mais singulièrement expressifs, les conditions dans lesquelles devait alors travailler un anatomiste partageant son logement avec « les corps écorchés et décharnés et épouvantables à voir[1] ».

Léonard de Vinci nous apparaît donc comme occupant une des premières places parmi les hommes de science qui présidèrent à la renaissance de l'anatomie aux xve et xvie siècles, à côté des anatomistes médecins, tels que Benevieni de Florence (mort en 1502), Achillini (1461-1512), Benedetti (mort en 1525), Zerbi (mort en 1505) et Berenger de Carpi (1470-1550), dont l'histoire cite plus spécialement les noms comme anatomistes, parce qu'ils furent en même temps des médecins célèbres[2]. Et nous ne saurions mieux terminer cette étude sur Léonard de Vinci qu'en reproduisant ici le jugement porté sur ses dessins anatomiques par William Hunter, qui fut, au siècle dernier, un des plus grands chirurgiens et des premiers anatomistes de l'Angleterre. « Je m'attendais à trouver dans les dessins de Léonard de Vinci tout au plus les indications anatomiques qui sont indispensables à un peintre pour la pratique de son art. Mais, à mon grand étonnement, j'ai constaté que Léonard avait étudié l'anatomie dans son ensemble et avec une grande profondeur. Et quand

1. W. An. IV, Richter, t. II, p. 107 et 108.

2. A. Laboulbène, *la Renaissance anatomique au* xvie *siècle* (*Revue scientifique*, t. XIII, 1886, p. 713).

je considère avec quel soin il a étudié chaque partie du corps humain, quand je vois la supériorité de son génie universel, la manière dont il a excellé dans la mécanique et l'hydraulique, l'attention avec laquelle il a voulu se rendre compte de toutes les choses dont il avait à tenir compte, je suis absolument persuadé que Léonard doit être considéré comme le meilleur et le plus grand anatomiste de son époque. De plus, il est certainement le premier qui ait inauguré l'usage de dessins anatomiques[1]. »

1. W. Hunter, *Two introductory letters,* London, 1784 (d'après Richter, t. II, p. 106). A ce jugement on peut joindre celui porté par Blumenbach : « Le regard génial de ce grand chercheur et de cet habile imitateur de la nature lui a fait faire des découvertes qui étaient de plus d'un siècle en avance sur son époque. » (*Blumenbach's medicinische Bibliothek,* 1795, t. III, p. 728.)

CHAPITRE VI

XVIe SIÈCLE (*Suite.*)

Immédiatement après avoir étudié l'œuvre scientifique de Léonard, nous sommes amené, par l'ordre chronologique, à parler de Michel-Ange.

MICHEL-ANGE BUONAROTTI (château de Caprese, près d'Arezzo 1475-1564 Rome), dont le nom seul semble évoquer à nos yeux ces musculatures puissantes qu'il a poussées jusqu'à l'ostentation, Michel-Ange s'occupa d'anatomie presque autant que Léonard de Vinci.

« Quand Michel-Ange étudia l'anatomie, dit Eugène Guillaume[1], ce travail d'analyse, dont le but est de se rendre un compte exact de la forme humaine, n'était pas une nouveauté dans l'École florentine. Dès le commencement de leur apprentissage, les peintres et les sculpteurs passaient par cette initiation préparatoire[2], et il suffit de songer aux ouvrages des prédécesseurs de

1. *L'Œuvre et la vie de Michel-Ange,* Paris, 1876 (2e partie, Michel-Ange sculpteur, par Eug. Guillaume, p. 48).

2. Voir ci-dessus, p. 22, les indications à propos d'Andrea del Verrocchio, le maître de Léonard de Vinci.



FIG. 8. — DESSIN DE MICHEL-ANGE.

(Oxford, collection Taylor.) D'après une photographie de Braun.

Michel-Ange pour comprendre combien, dans ce genre, leur savoir était profond.

« Donatello, particulièrement, a fait preuve d'une grande science anatomique, et l'on peut dire que le moindre de ses coups de ciseau montre à quel point il connaissait la conformation du corps humain, et avec quelle sûreté il en exprimait la structure générale et les détails les plus délicats. »

Michel-Ange étudia d'abord l'anatomie à Florence, dans le couvent du Saint-Esprit, dans le but de réunir les documents nécessaires pour sculpter sur bois un grand crucifix.

« Dans ce temps, dit Vasari, Michel-Ange sculpta un crucifix en bois pour l'église de Santo-Spirito, dont le prieur lui rendit plusieurs services. Ainsi, dans l'hôpital dépendant du couvent, il lui avait fourni un atelier et des cadavres à disséquer, qui lui permirent de commencer les études anatomiques auxquelles il dut dans la suite la perfection de son dessin[1]. »

C'est probablement à cette époque qu'il faut rapporter un dessin de Michel-Ange, conservé à Oxford, et qui nous fait assister à ces premières études anatomiques (fig. 8). Elles se faisaient sans doute dans un caveau ou tout autre lieu retiré et obscur; on y voit, en effet, que l'étude s'y fait à la lumière d'une chandelle, posée sur le corps même du sujet; des deux travailleurs représentés, l'un se livre à des mensurations sur le cadavre, l'autre dessine. D'après Vasari, Michel-Ange se livra pendant douze ans à l'étude de l'ana-

1. Vasari, *Vies des peintres,* etc., t. V, p. 114.

tomie, d'abord à Florence, puis à Rome. Il fut l'ami du célèbre anatomiste Colombo, qui professait à Rome de 1549 à 1559.

Nous reproduisons (fig. 9, 10 et 11) quelques-uns de ses dessins anatomiques; parmi ces études d'une si admirable puissance, nous attirons particulièrement l'attention sur certaines (fig. 11) qui sont du plus grand intérêt, car elles nous montrent les préoccupations de l'artiste à propos de chaque saillie musculaire, qu'il note d'un signe spécial, afin d'établir une concordance entre ce que donne l'analyse du modèle vivant et celle de l'écorché. Ces divers dessins justifient bien l'enthousiasme avec lequel Vasari parle des études anatomiques de Michel-Ange :



FIG. 9. — DESSIN ANATOMIQUE DE MICHEL-ANGE.
(British Museum.)
D'après une photographie de Braun.

« Il se livra avec passion à l'étude de l'anatomie, pour connaître à fond les raisons de la configuration des muscles, des tendons, de leurs rapports avec l'ossature, et des fonctions de chacun pour opérer les différents mouvements du corps humain. Il fit les mêmes

recherches sur l'organisation des divers animaux, et surtout des chevaux[1]. » On dit même que Michel-Ange se proposait d'écrire un traité des mouvements muscu-



FIG. 10. — DESSINS ANATOMIQUES DE MICHEL-ANGE.
(Florence, musée des Offices.) D'après une photographie de Braun.

laires, et on sait, en effet, que toutes ses œuvres traduisent aux yeux l'expression d'une musculature puissante en état d'énergique contraction. Ce projet est indiqué en ces termes par Vasari : « Michel-Ange me dit plusieurs fois qu'il aurait écrit pour ses élèves un livre sur l'anatomie, s'il ne se fût défié de sa plume[2]. »

Ce n'est pas seulement par le dessin que Michel-

1. Vasari, *Vies des peintres*, etc., t. V, p. 206.
2. Vasari, *op. cit.*, t. V, p. 210.

Ange prenait note de ses recherches sur les formes; on conserve au musée de Kensington des études anato-

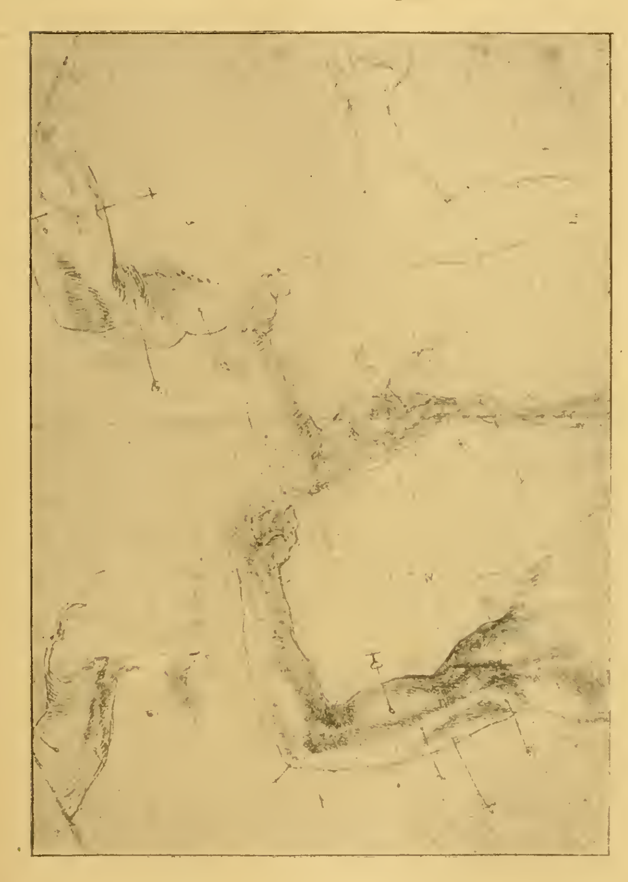


FIG. 11. — DESSINS ANATOMIQUES DE MICHEL-ANGE.
(Musée de Vienne). D'après une photographie de Braun.

miques, modelées en cire, du membre supérieur droit et des membres inférieurs écorchés que Michel-Ange exécuta pour sa statue du *David*.

« Après avoir, dit Ch. Blanc[1], patiemment et profondément appris la forme et la structure des os, l'attache, la fonction et le jeu des muscles, dans toutes les postures, dans tous les mouvements possibles du corps humain, Michel-Ange était devenu si habile, si savant et tellement sûr de son savoir qu'il pouvait au premier coup, sans modèle, dessiner une figure en action, en deviner les courbures, en rendre sensibles les élans, les raccourcis, les souplesses. Je dis sans modèle, parce qu'en effet la chute des damnés et l'ascension des bienheureux, dans le *jugement dernier*, n'ont pu être posées, cela va sans dire, par aucun modèle, et qu'ainsi la vraisemblance de tous les corps précipités ou soutenus par le souffle divin est un résultat de la science anatomique. »

Il nous reste à mentionner l'écorché représentant un sujet accroupi, dans une attitude tourmentée (fig. 12), qu'il est de tradition d'attribuer à Michel-Ange. C'est à cause de cette tradition et de la valeur artistique de l'œuvre à laquelle elle se rattache, que nous avons pensé devoir reproduire ici cet écorché.

Ce qui démontre bien l'importance que les artistes de la Renaissance accordaient à l'anatomie, c'est que Raphaël (Urbin 1483 — 1520 Rome) lui-même, chez lequel on ne rencontre pas cette ostentation de myologie à laquelle s'est laissé quelquefois entraîner Michel-Ange, nous a cependant laissé, par ses dessins, de nombreuses preuves de ses études anatomiques. Mais il ne se livra que tardivement à ce genre d'études.

1. *L'Œuvre et la vie de Michel-Ange,* Paris, 1876 (1re partie, Michel-Ange dessinateur, par Ch. Blanc, p. 20).



FIG. 12. — ÉCORCHÉ DIT « DE MICHEL-ANGE ».

« ... Aussi ne fut-ce, dit Vasari, qu'à l'aide d'un travail opiniâtre qu'il parvint à comprendre la beauté des nus et à vaincre les difficultés des raccourcis en étudiant les cartons dessinés par Michel-Ange pour la salle du Conseil, à Florence... Lorsqu'il voulut changer et améliorer son style, il ne s'était jamais livré à l'étude approfondie du nu. Jusqu'alors il s'était borné à dessiner d'après nature dans la manière du Perugino, son maître, en y ajoutant toutefois cette expression gracieuse qui chez lui semble un don de la nature. Il s'attacha donc à comparer la musculature des écorchés et des sujets vivants, et à étudier tous les divers effets de son mécanisme sur les parties ou l'ensemble du corps humain. En outre, il examina avec attention les articulations des os, les attaches des tendons, et les réseaux formés par les veines. Il réunit ainsi toutes les connaissances qui constituent un grand peintre[1]. »

Les dessins anatomiques de Raphaël se trouvent épars dans divers musées : en France, au musée de Lille (fig. 13) ; à Vienne (collection de l'archiduc Charles) ; en Italie, à l'Académie de Venise (*Sala delle Sedute*). L'un des plus intéressants a fait partie de la collection anglaise de Thomas Lawrence. Ce dernier dessin a été exposé, il y a quelques années, à Paris, à l'*Exposition des dessins de maîtres anciens* (1879), à l'École des Beaux-Arts, où nous avons pu longuement le contempler. Nous en donnons une reproduction (fig. 14). Il représente une étude, de Raphaël, de

1. Vasari, *Vies des peintres*, etc., t. IV, p. 246.

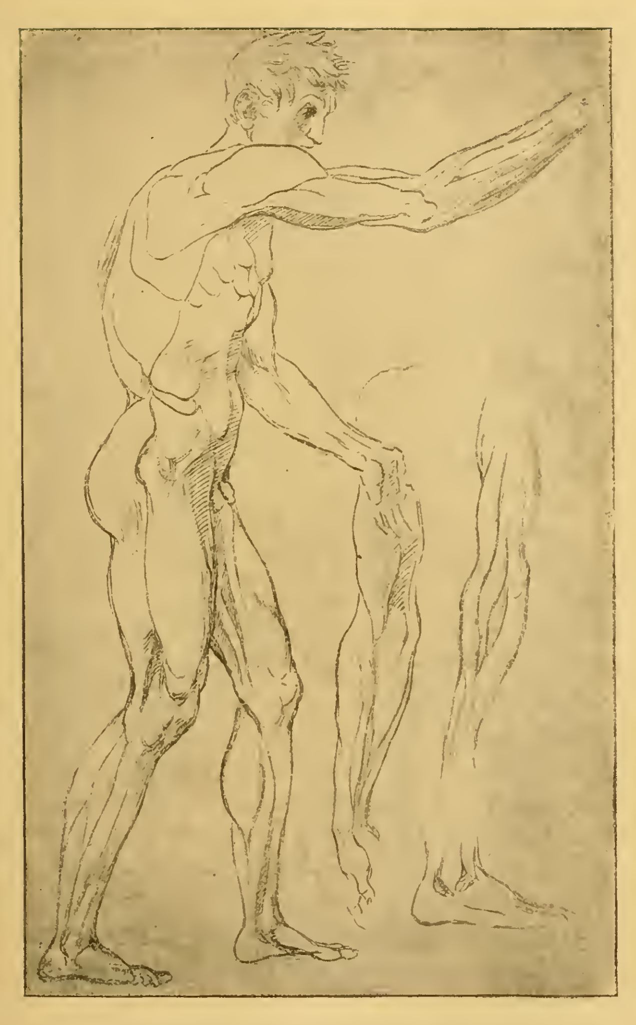


FIG. 13. — DESSINS ANATOMIQUES DE RAPHAËL.
(Musée de Lille.) D'après une photographie de Braun.

l'évanouissement de la Vierge pour son tableau de la *Mise au Tombeau* qui fait partie de la galerie Borghèse[1].

Pour se rendre compte de l'attitude spéciale d'un sujet chez lequel toute contraction, même toute tonicité musculaire disparaît pour un instant, par le fait de la paralysie momentanée qui constitue l'évanouissement, et chez lequel les pièces du squelette se fléchissent les unes sur les autres et s'écroulent pour ainsi dire sous le poids du corps, Raphaël a bien compris que c'était à une étude d'ostéologie qu'il lui fallait recourir, à une étude qui lui montrât le jeu naturel des charnières osseuses, les inflexions et directions selon lesquelles se fait cet écroulement de la charpente. Aussi, dans ce dessin, voyons-nous le sujet évanoui

1. Voir le *Catalogue descriptif des dessins de maîtres anciens, exposés à l'École des Beaux-Arts,* mai-juin 1879 :

« N° 114. — Santi (Raffaello). — Le squelette de la Vierge est soutenu par une sainte femme. A part, trois études de têtes pour les saintes femmes formant le groupe. — A la plume, et au bistre. »

Ce dessin a été longtemps conservé dans la famille du marquis Antaldi de Pesaro, héritier de Timoteo Viti, ami et légataire de Raphaël. De là il passa dans la collection de sir Thomas Lawrence, président de l'Académie royale de Londres; à la mort de celui-ci (1830) il devint la possession des frères Woodburn, de Londres, qui acquirent toute la collection Lawrence pour 20,000 livres. Plus tard il passa, avec d'autres dessins anatomiques, dans les mains du prince d'Orange et, à la mort de celui-ci (1850), il fut vendu aux enchères et acquis, pour la somme de 1,230 guldens, par Leembruggen d'Amsterdam. Ce dessin avait été reproduit dans la planche 8 du recueil publié par les frères Woodburn (*Lawrence Gallery : A series of facsimiles of original drawings, by Raffaelli da Urbino, selected from the matchless collection formed by sir Thomas Lawrence,* London, published by S. and A. Woodburn, 1841).



FIG. 14. — DESSIN DE RAPHAËL.

D'après Choulant, *Geschichte der anatomischen abbildung.*

représenté par un simple squelette que cherchent à soutenir les personnages accessoires. Nous avons là, outre l'expression de cette tendance à arriver à la vérité par l'anatomie, nous avons là comme un résumé des études de Raphaël sur l'ostéologie ; car c'est là une étude faite d'après nature, d'après un vrai squelette ; ce qui le prouve c'est ce fait, qui, à l'examen de ce dessin, sautera aux yeux de toute personne un peu familière à l'ostéologie, à savoir que le squelette représenté par Raphaël est non pas un squelette de femme, mais bien un squelette d'homme. C'était le mécanisme de la charpente, pendant le collapsus des muscles, qu'il avait pour but de déterminer ; les caractères sexuels des os lui importaient peu pour le moment, et il a pris et étudié le squelette quelconque qui se trouvait à sa disposition.

Nous reproduisons (fig. 15) un autre dessin de Raphaël représentant la même scène, les personnages étant alors drapés. Ce dessin, qui fit également partie de l'Exposition des dessins de maîtres anciens, de 1879, nous montre non seulement l'œuvre de Raphaël à un état plus avancé d'étude, mais encore l'utilisation qu'il sut faire de renseignements puisés, d'une façon si originale, dans la contemplation d'un sujet réduit à sa plus simple expression.

Les autres dessins anatomiques de Raphaël sont peu détaillés et représentent plutôt le nu interprété avec les notions de l'écorché.. « Il examina avec attention, dit Vasari, les articulations des os, les attaches des tendons... Mais il reconnut qu'à l'égard de la science anatomique il ne pouvait arriver à la perfec-



FIG. 15. — DESSIN DE RAPHAËL.

(Exposition des dessins de maîtres anciens, à l'École nationale des Beaux-Arts, en 1879.)
D'après une photographie de Praun.

tion de Michel-Ange. En homme judicieux, il considéra que la peinture ne consiste pas seulement à la représentation du nu, qu'elle offre un plus vaste champ[1]. »

Nous ne saurions mieux faire, à cet égard, que de reproduire ici le passage suivant de M. Eug. Müntz[2] : « Si Raphaël, que nous avons vu jusqu'ici uniquement préoccupé de rendre fidèlement la nature ou d'exprimer des sentiments poétiques, a tout à coup cédé au désir de montrer sa connaissance du corps humain, de résoudre les problèmes d'anatomie les plus compliqués, il est certain qu'il l'a fait entraîné par une influence étrangère, et non par suite d'une conviction intime. Cette influence, il n'est pas permis d'en douter, c'est celle de Michel-Ange. Le jeune Urbinate ne pouvait détacher ses pensées de ce merveilleux carton de la *Guerre de Pise*, où le peintre-sculpteur florentin avait accumulé toutes les difficultés imaginables, comme pour en triompher avec plus d'éclat. Il voulut, lui aussi, s'essayer dans ces tours de force, qui, hélas ! l'emportèrent bientôt, aux yeux des artistes et du public, sur le culte de la nature, sur la poésie, sur la beauté. La statue du *David*, semble aussi l'avoir préoccupé : on montre au British Museum un dessin à la plume attribué avec beaucoup de vraisemblance à Raphaël et représentant, avec une recherche évidente de la musculature, le colosse de la place de la Seigneurie.

1. Vasari, *Vies des peintres*, etc., t. IV, p. 247.

2. Eug. Müntz, *Raphaël; sa vie, son œuvre et son temps* (Nouvelle édition, Paris, 1886, p. 258).

« Latente, peut-être même inconsciente jusque vers 1507, l'influence de ce génie puissant et absorbant entre tous éclata pour la première fois chez Raphaël dans les études préparatoires de la *Mise au Tombeau.*

« Avant ce moment, Raphaël, tout nous autorise à l'affirmer, n'avait jamais disséqué; la structure intime du corps humain ne lui était connue que par les dessins de Pollajuolo, de Léonard de Vinci, peut-être aussi de Fra Bartolommeo.

« Un dessin d'Oxford (Robinson, n° 42) nous montre Raphaël dessinant, d'après le nu, trois des porteurs du cadavre du Christ; il cherche à approfondir les lois du mouvement et s'attache à faire ressortir le jeu des muscles. Dans un autre dessin d'Oxford (Robinson, n° 43), représentant le corps du Christ jusqu'aux genoux, et le bas du corps de l'un des porteurs, il poursuit les mêmes problèmes. Enfin, dans un dessin exposé en 1879 à l'Ecole des Beaux-Arts, il pousse la passion pour ses études nouvelles jusqu'à copier un squelette, placé dans l'attitude qu'il se propose de donner à la Vierge. Or c'est là précisément la méthode employée par Buonarotti : « On ne voit plus de peintres », disait Mariette au siècle dernier, dans l'*Abecedario,* « qui étudient l'anatomie comme Michel-« Ange. Avoit-il à faire une figure, il commençoit par « en établir la carcasse, c'est-à-dire qu'il en dessinoit le « squelette, et que, quand il étoit assuré de la situa-« tion que les mouvemens de la figure faisoient prendre « aux os principaux, alors il commençoit à les revêtir « de leurs muscles, et puis ensuite il couvroit ces

« muscles de chair[1]; et qu'on ne me dise pas que « ce que j'avance ici est une pure fiction, je suis en « état d'en donner la preuve : j'ai plusieurs études de « Michel-Ange pour sa statue du Christ de la Mi- « nerve, dans lesquelles on peut le suivre dans toutes « ses opérations. »

Après des maîtres aussi suréminents que Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, nous pourrions ne donner qu'une courte mention à certains artistes tels que Bandinelli, le Rosso, Benvenuto Cellini, Carrache; mais des faits particuliers relatifs à quelques-uns d'entre eux, l'intimité dans laquelle certains ont vécu avec des anatomistes célèbres, avec lesquels ils ont collaboré, avec lesquels ils ont dû étudier le corps humain, nous obligent à nous y arrêter un peu plus longuement.

Nous n'avons, sur les études anatomiques de Baccio Bandinelli (Florence 1493 — 1560), sculpteur, peintre, que l'indication suivante donnée par Vasari : « Pendant plusieurs années, Baccio s'appliqua avec ardeur à l'étude de l'anatomie..... Il pria Agostino de Venise de graver une Cléopâtre nue et des études anatomiques, qui lui firent beaucoup d'honneur[2]. »

Il se trouve au Musée de Venise un dessin à la plume, de Bandinelli, représentant deux écorchés (fig. 16). Cette étude a-t-elle été exécutée d'après le cadavre disséqué ou est-elle une copie d'un document quelconque? Le fait suivant nous oblige à poser ce point d'interrogation.

1. Évidemment *chair* est ici pour *peau*.
2. Vasari, *Vies des peintres*, etc., t. V, p. 316.



FIG. 16. — DESSINS ANATOMIQUES DE BACCIO BANDINELLI.
(Musée de Venise.)
D'après une photographie de Braun.

Il existe à l'École des Beaux-Arts, dans la salle Victor Schœlcher, un dessin à la plume, d'Alessandro Allori, donné, en 1869, à l'École, par M. Jean Gigoux. Or ce dessin représente les écorchés dessinés par Bandinelli, avec cette différence que les sujets sont retournés, c'est-à-dire qu'ils ont la face dirigée à droite, tandis que sur le dessin de Bandinelli ils regardent, au contraire, vers le côté gauche (fig. 17). Alessandro était contemporain de Bandinelli[1], la première pensée qui vient à l'esprit c'est que l'un de ces deux artistes a, dans ce cas, copié l'autre. C'est celle que nous avons eue de suite en communiquant au savant conservateur de l'École des Beaux-Arts, M. Eug. Müntz, l'observation de l'identité que nous venions de constater.

Le dessin de Bandinelli, d'une facture large, un peu brutale même, est fait par hachures décidées. Cependant, dans certaines parties, ainsi que nous le faisait remarquer M. Müntz, ce dessin est modelé en pointillé; procédé qui, presque toujours, révèle un moment d'hésitation ou une certaine timidité dans l'exécution du modelé, et ce n'était pas là le caractère du maître dont il s'agit. A part ce détail de facture que

1 Alessandro Allori (Florence 1535-1607) est encore désigné sous le nom de *Bronzino,* surnom qu'avait pris son oncle Agnolo Allori dont il fut l'élève, et que choisit également son fils Cristofano dont il fut le maître. « On remarquera cependant que les Italiens ne donnent ordinairement le nom de *Bronzino* qu'à Agnolo, et que c'est lui qu'ils désignent quand ils l'emploient seul. » (Voir F. Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du musée du Louvre,* Écoles d'Italie et d'Espagne, Paris, 1860, p. 15.)



FIG. 17. — DESSINS ANATOMIQUES D'ALESSANDRO ALLORI.
(Collections de l'École nationale des Beaux-Arts.)

l'on ne retrouve généralement pas dans les dessins de

Bandinelli [1], nous pensons pourtant qu'on peut le considérer comme étant de ce dernier. Le dessin d'Allori en diffère essentiellement : d'une exécution plus fine, mais plus froide, il n'a pas l'allure de celui avec lequel nous le comparons ; mais il révèle davantage la préoccupation de donner une plus nette indication des détails. Est-ce un dessin exécuté par Allori et reproduit ensuite par la gravure (n'oublions pas que les sujets sont retournés), puis un des exemplaires de celle-ci copié par Bandinelli sous forme de croquis? C'est possible. Mais alors Allori l'aurait exécuté étant assez jeune, puisqu'il n'avait que vingt-cinq ans à l'époque de la mort de Bandinelli.

Une seconde hypothèse serait que, au contraire, c'est le dessin de Bandinelli qui a été reproduit par la gravure, et que celle-ci, plus détaillée que le dessin ayant servi de modèle, aurait été copiée par Allori.

Ces deux dessins pourraient encore être des copies, faites par les deux maîtres dont nous nous occupons, d'après une gravure exécutée par un autre artiste. Mais alors, pourquoi l'un d'eux l'a-t-il copiée en sens inverse ? En tout cas, si cette gravure existe, nous n'avons pu jusqu'alors, malgré nos recherches, réussir à la rencontrer.

En résumé, notre impression est que le dessin de Bandinelli est fait trop en croquis pour avoir été copié d'après un cadavre disséqué. Il suffit de voir au Musée du Louvre ses dessins d'animaux, si consciencieuse-

1. Comparer avec un dessin à la plume de Bandinelli qui est exposé à l'École des Beaux-Arts, salle Schœlcher, et placé à côté de celui d'Allori.



FIG. 18. — ÉCORCHÉ DIT « DE BANDINELLI ».

ment étudiés, pour être surpris que, devant une pièce disséquée de cette importance, il n'ait pas cherché à tirer tout le parti possible d'une préparation aussi complète et aussi laborieuse à faire que celle de la dissection totale des muscles, même superficiels, d'un sujet.

Peut-être, en définitive, l'état de cette préparation obligeait-il l'auteur du dessin à une exécution hâtive, nécessitée par l'insuffisance, ou l'absence, des procédés de conservation dont nous disposons aujourd'hui[1].

Nous reproduisons (fig. 18) un des moulages de l'écorché auquel est associé le nom de Bandinelli. Cet écorché, bien connu, pour ainsi dire classique, est remarquable surtout par la souplesse de son mouvement et la joie débordante qu'il manifeste par son attitude.

Rosso del Rossi (Florence 1496—1541 Fontainebleau), désigné encore sous le nom de maître Roux[2], fut appelé en France, vers 1530, par François Ier. Il s'occupa beaucoup d'anatomie, et on lui attribue[3] quelques-unes des figures qui illustrent le *Traité de dissection* de Charles Estienne[4].

1. Édouard Cuyer, *Notes sur deux dessins d'anatomie de Baccio Bandinelli et d'Alessandro Allori* (*Moniteur du dessin*, numéro de juillet 1898, p. 56).

2. « Cet artiste, dans les Comptes des bâtiments royaux, est nommé Jean-Baptiste de Roux, ou maître Roux de Roux. » (F. Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du musée du Louvre*, Écoles d'Italie et d'Espagne, Paris, 1860, p. 207.)

3. L. Choulant, *op. cit.*, p. 37.

4. *De dissectione partium corporis humani libri tres, a Carolo Stephano, doctore Medico, editi. Una cum figuris, et incisionum*

CORP. HVMANI LIB. II.



FIG. 19. — PLANCHE DE NÉVROLOGIE.

(Charles Estienne. *De dissectione partium corporis humani.*)

CORP. HVMANI LIB. III.



FIG. 20. — PLANCHE DE SPLANCHNOLOGIE.

(Charles Estienne. *De dissectione partium corporis humani.*)

CORP. HVMANI LIB. I.

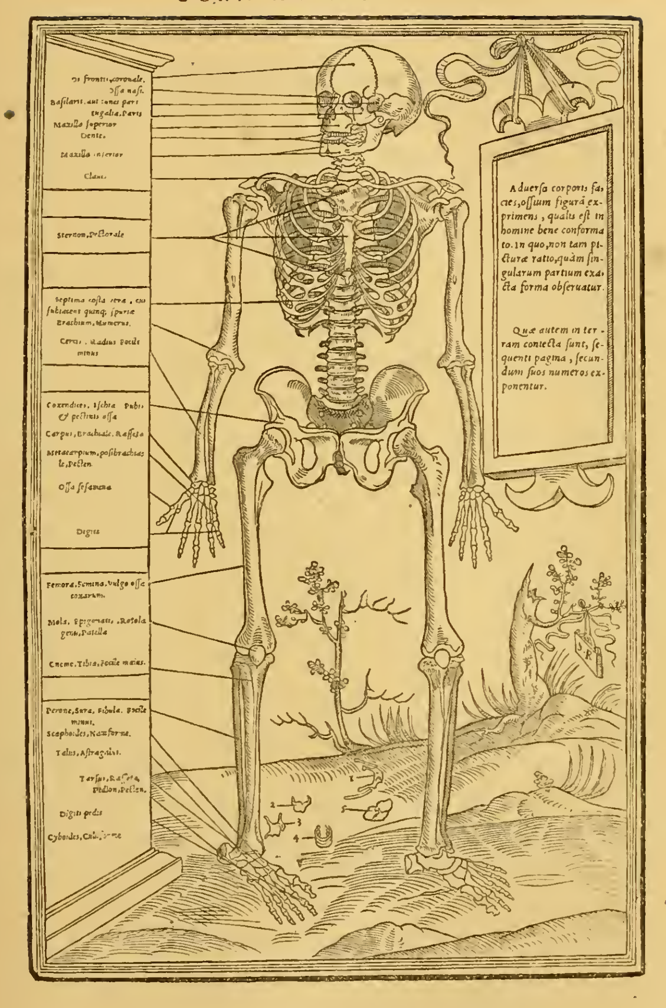


FIG. 21. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE.

(Charles Estienne. *De dissectione partium corporis humani.*)

Nous ne trouvons cependant aucun indice de cette collaboration dans l'ouvrage de Charles Estienne; les seuls renseignements que nous y rencontrons se trouvent dans le titre et dans une sorte d'Avertissement que donne « Charles Estienne, docteur en médecine, à ses estudians en anatomie ». Nous copions l'un et une partie de l'autre dans l'édition en français datée de 1546, qui, dans l'exemplaire appartenant à la Bibliothèque de la Faculté de médecine que nous consultons, se trouve annexée à l'édition latine de 1545 : le titre porte « avec les figures et déclarations des incisions, composées par Estienne de la Rivière Chirurgien »; dans l'Avertissement se trouve cette phrase : « ... Pourquoy plus commodément accomplir et parfaire, nous sommes aydez d'ung De la Rivière Chirurgien : le labeur et travail duquel principalement aux pourtraictz des choses que pensions estre plus nécessaires, comme des os, ligamentz, nerfz, venes et artères. » Mais il ne dit pas un mot de Rosso. Quoi qu'il en soit, ce qui est indiscutable, c'est que si certaines planches sont intéressantes comme composition et comme facture, d'autres laissent totalement à désirer : celles que l'on attribue à Rosso doivent être les premières (fig. 19 et 20), et ne peuvent être que celles-ci; quant aux secondes qui sont essentiellement anatomiques (fig. 21 et 22), elles doivent être du chirurgien artiste dont Estienne

declarationibus, a Stephano Riverio Chirurgo compositis, Parisiis, 1545. — Charles Estienne (1504-1564), médecin, était le troisième fils de Henri Estienne et le frère de François et Robert Estienne, célèbres dans l'histoire de l'imprimerie dont Charles a été également l'un des maîtres.



FIG. 22. — PLANCHE DE MYOLOGIE.

(Charles Estienne. *De dissectione partium corporis humani.*)

annonce la collaboration, et dont les initiales (S. R., c'est-à-dire Stephano Riverio) sont inscrites, dans l'une d'elles, sur une petite tablette suspendue à une branche d'arbre, ainsi qu'on peut le vérifier sur la planche d'ostéologie que nous reproduisons.

Mais, probablement, la représentation des parties anatomiques seule est due à ce dernier; encore n'en a-t-il peut-être donné qu'un croquis. Il reste donc les parties artistiques qui accompagnent les détails purement scientifiques. Il serait téméraire de les attribuer d'une façon ferme à Rosso, car, ainsi que nous le disons plus haut, rien ne le démontre et Charles Estienne n'en fait aucune mention.

Cette question a du reste été abordée par plusieurs auteurs qui, sans faire allusion à Rosso, ont recherché la genèse des planches dont il est question ici.

Or certaines marques que portent quelques-unes de ces planches sont un indice qu'elles ont été exécutées, très probablement, d'après des esquisses fournies par Estienne de la Rivière, dessinées et gravées par plusieurs artistes, et, en particulier, par Geoffroy Tory et Jollat.

En effet on y voit figurer le nom de Jollat, son monogramme et celui de Tory. Mais la question, malgré tout, reste complexe; car la croix de Lorraine, marque de Geoffroy Tory, qu'il a employée pour signer ses œuvres personnelles, était encore celle de l'atelier de gravure dont il fut le chef, dont Jollat dut évidemment faire partie, mais dans lequel se trouvaient, comme dans tous les ateliers de ce genre, des artistes subalternes ayant plus ou moins de talent et d'habi-

leté, peut-être même des apprentis, dont la collaboration a pu être utilisée pour la confection de quelques-

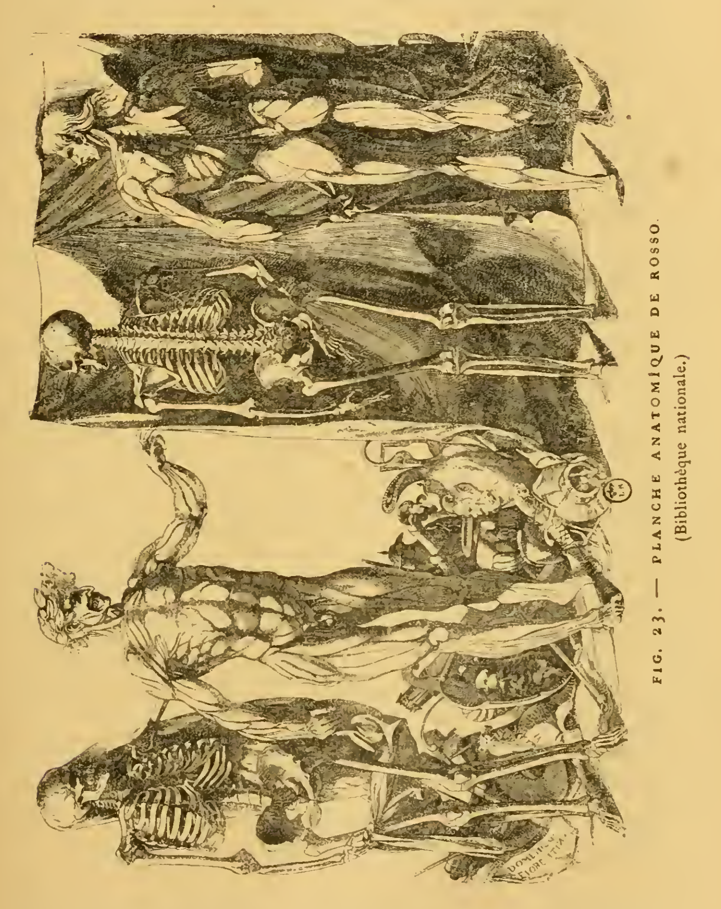


FIG. 23. — PLANCHE ANATOMIQUE DE ROSSO.
(Bibliothèque nationale.)

unes des planches du traité de Charles Estienne.

Quoi qu'il en soit, si nous considérons certaines de

ces illustrations (voir fig. 19 et 20), nous serons frappés de la tendance que l'artiste, peut-être sous l'inspiration de l'auteur, avait à donner à la composition de ses dessins une suprématie envahissante sur le côté scientifique. Ne se contentant pas de représenter surtout ce que le lecteur devait le mieux voir, il composait de véritables tableaux dans lesquels la partie essentielle, c'est-à-dire la partie décrite dans le texte, était presque complètement sacrifiée.

Ces réserves étant faites, il faut ajouter que, dans leur ensemble, ces planches ont un certain aspect décoratif, et que c'est surtout, mais seulement, ce caractère particulier qui rend intéressantes les figures du livre de Charles Estienne attribuées à maître Roux.

Avant de quitter l'Italie, dit Vasari, Rosso avait composé un traité d'anatomie qu'il se proposait de publier en France. Ce traité n'a jamais vu le jour, mais Vasari déclare posséder quelques-uns de ces dessins anatomiques, tracés de la main du Rosso. L'un d'eux a été conservé par la gravure, grâce à Domenico del Barbiere, élève du Rosso. Cette planche, gravée sur cuivre, très rare, a été reproduite par Choulant, d'après l'exemplaire qui existe au Cabinet des gravures à Dresde (Choulant, p. 16 et 17)[1]. Nous la reproduisons (fig. 23) d'après l'exemplaire qui se trouve au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, dans le recueil Jf 1 ayant appartenu à l'abbé de Marolles. Elle représente deux squelettes et deux écor-

1. Cette gravure est décrite, et signalée comme ayant été exécutée d'après le maître Roux, par A. Bartsch, dans *le Peintre graveur*, Vienne, 1818, t. XVI, p. 359.

chés, vus alternativement par la face antérieure et par la face postérieure. Ce dessin a été attribué à tort, par plusieurs auteurs, à Michel-Ange. La planche gravée en question est signée dans le coin gauche : Domenico Fiorentino (c'est-à-dire Domenico del Barbiere).

CHAPITRE VII

XVIe SIÈCLE (*Suite*)

Benvenuto Cellini (Florence 1500 — 1571) vécut dans la plus étroite amitié avec l'anatomiste Vidus Vidius qui professa successivement à Paris, à Florence (1548) et à Pise où il mourut en 1569. C'est à Paris qu'ils se trouvèrent réunis, partageant la même existence, l'anatomiste profitant des conseils de l'artiste pour tracer ses dessins anatomiques (parus, longtemps après sa mort, en 1626 : *Vidi Vidii Florentini de anatome corporis humani libri VII, LXXVIII tabulis illustrati et exornati; Francofurti*), tandis que l'artiste mettait à contribution la science anatomique dn savant médecin.

Benvenuto Cellini dit dans ses mémoires : « Je rencontrai messer Guido Guidi (Vidus Vidius), et, m'étant lié avec lui, je l'emmenai à mon châtelet (Piccol Nello, Petit-Nesle), où je lui donnai une chambre pour son seul usage : et là nous vécûmes dans la plus étroite amitié, heureux de nous communiquer nos travaux, chacun dans notre partie, sous les auspices du

glorieux prince (François Ier). J'avais encore avec moi un imprimeur de grande habileté, et ce fut lui qui commença à imprimer, dans mon châtelet, ce premier beau livre de médecine de messer Guido. » (*Benvenuto Cellini vita*, éd. Lips. 1883, — 12, II, p. 100.)

Benvenuto Cellini fut aussi l'ami de Bérenger de Carpi (Berengario da Carpi), l'un des plus renommés médecins anatomistes de la Renaissance : « Je connus, dit-il (*Vita,* t. I, p. 45), à Rome, un très illustre chirurgien, qui se nommait maestro da Carpi; il avait une haute intelligence du dessin, et était très lettré. » Bérenger de Carpi (1470-1550), dans l'un de ses ouvrages d'anatomie (*Isagogæ breves perlucidæ ac uberimæ in anatomiam corporis humani,* etc., Bononiæ, 1522) se vante d'avoir disséqué plusieurs centaines de cadavres. Sur ces planches, Laboulbène porte le jugement suivant, qu'il est bon de noter ici : « Berengario da Carpi a cherché ses modèles dans la nature, sans exagération artistique ou dramatique. Ses planches, gravées à Bologne en 1521, représentant les muscles de l'abdomen, les veines des bras et de la cuisse, sont assez exactes; *néanmoins Berengario, en rapports continuels avec les artistes, se laisse trop souvent entraîner vers l'idéal.* » (Laboulbène, *La Renaissance anatomique au XVIe siècle; Rev. scientif.*, déc. 1886, p. 721.)

Les Carrache avaient fondé à Bologne une académie célèbre où ils enseignaient toutes les branches des arts du dessin, y compris l'anatomie. Cette académie fut créée par Louis Carrache (1555-1619) et ses deux cousins, Agostino (1558-1602) et Annibal (1560-

1609). « Elle compta un nombre considérable d'élèves distingués, et eut la gloire de former des artistes tels que le Dominiquin, le Guide, l'Albane, etc.[1]. » Annibal Carrache, le plus célèbre de la famille, y était secondé surtout par son frère Agostino, qui avait cultivé un peu toutes les branches des sciences. « Il avait, dit Ch. Blanc[2], trouvé le temps d'être un peu médecin, un peu poète, et d'enseigner publiquement l'anatomie... Il enseignait l'office des muscles et des os... Il était auteur d'un traité d'anatomie, d'un traité d'architecture, etc. » D'autre part, Coindet[3] indique que « les Carrache remplirent leur atelier de dessins, de gravures, de peintures et de plâtres tirés des plus beaux antiques; ils eurent une école du modèle vivant; ils donnèrent des cours de perspective, d'anatomie, de composition, d'architecture, de critique artistique. A de certains jours, il y avait exposition des travaux des élèves; c'était une fête embellie par la musique, et à laquelle prenaient part les hommes les plus distingués dans les lettres, les sciences, les arts ou les emplois publics ».

Nous n'avons pas encore parlé du Titien (Tiziano Vecellio) (Pieve, chef-lieu de l'ancienne province de Cadore 1477—1576 Venise), parce que nous nous réservions de lui consacrer une mention spéciale à propos

1. Frédéric Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée du Louvre*, 1re partie, Écoles d'Italie et d'Espagne, p. 71.

2. Ch. Blanc, *Histoire des peintres de toutes les Écoles* (École bolonaise, Augustin Carrache, p. 2, Annibal Carrache, p. 7).

3. J. Coindet, *Histoire de la peinture en Italie*, nouvelle édition, Paris, 1873, p. 408.

de ses rapports avec le célèbre anatomiste André Vésale dont les publications ont inauguré pour l'anatomie une époque nouvelle, se continuant sans interruption jusqu'à nos jours. En effet, de tout ce qui précède il résulte que chacun des grands maîtres que nous avons cités vécut dans l'intimité avec quelque anatomiste célèbre de son époque, et fut ainsi à même de puiser directement sur le cadavre les enseignements d'une anatomie plastique que chacun était obligé de créer pour ainsi dire pour ses besoins (fig. 24)[1] puisque, alors, n'existaient encore ni de traités de ce genre, ni même de guides imprimés pour faciliter les recherches. Cette union intime entre les anatomistes et les artistes, l'histoire l'a personnifiée d'une manière un peu légendaire, et qu'il sera bon de rectifier, dans André Vésale et Titien.

Tous les artistes savent ce que fut le Titien. Qu'il nous soit permis de leur dire ce que fut André Vésale, qu'on a nommé le restaurateur de l'anatomie, et qu'on aurait aussi bien pu nommer le martyr de la science anatomique. Quoique né à Bruxelles, en 1514, André Vésale étudia principalement à Paris. « Son zèle pour l'anatomie, lui fit mépriser les préjugés de son temps; on le vit passer les nuits à déterrer des cadavres, soit

1. Ce dessin, généralement attribué au Titien, n'est cependant, dans le catalogue de l'Académie de Venise, mis sous le nom de ce maître qu'avec un point d'interrogation (*Catalogo delle opere d'arte contenute nella sala delle sedute dell' Accademia di Venezia*, 1854, p. 13, n° 5). Il est accompagné de la mention suivante : « *Studio della parte superiore d'uno scheletro umano; disegno a penna assai francamente condotto, e con molta intelligenza della forma e degli attacchi delle ossa.* »



à la butte de Montfaucon, soit au cimetière des Innocents[1]. » Il fut successivement professeur à l'Université de Padoue (1537), puis à Bologne (1543) et enfin à Pise. Il s'occupa non seulement d'anatomie, et nous reviendrons dans un instant sur son fameux traité qui est un véritable monument élevé aux sciences anatomiques, mais il fut aussi un grand physiologiste, des premiers à comprendre l'importance de l'expérimentation, c'est-à-dire des vivisections. La plupart de ses expériences ont été faites sur le porc; c'est qu'en effet il se préoccupait de choisir un animal offrant une organisation intérieure aussi analogue que possible avec celle de l'homme; il ne disposait pas de singes, comme le faisait Galien; aussi, comme l'homme est omnivore, il crut devoir choisir un animal également omnivore, et c'est pourquoi il choisit le porc[2].

Nul ne cultiva avec plus d'éclat l'anatomie humaine, et son grand traité *De la structure du corps humain* (*De Humani corporis fabrica*[3] *Libri septem*, magnifiquement imprimé à Bâle en 1543) est resté, pour l'époque, un monument scientifique incomparable. Vésale ne s'adonna pas seulement à l'anatomie, mais encore à la physiologie, et s'il lutta pour l'établissement régulier des dissections, il institua aussi, sur les animaux, des

1. L. Hahn, art. *Vésale* du *Dict. encyclop. des Sciences médicales*.

2. Voir Claude Bernard, *Leçons de physiologie opératoire*, Paris, 1879, p. 68.

3. Tel est en partie le titre du frontispice. Le titre courant est rédigé de la manière suivante : *De Corporis humani fabrica*; ce qui explique pourquoi le traité de Vésale est désigné tantôt d'une façon, tantôt de l'autre.

vivisections, mode essentiel d'investigation pour la

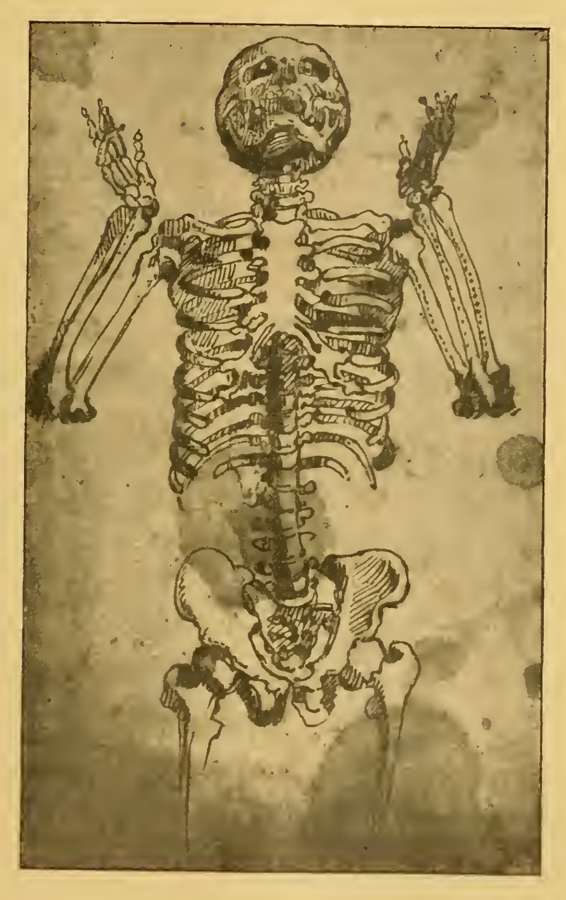


FIG. 24. — DESSIN ANATOMIQUE DU TITIEN.
(Musée de Venise.) D'après une photographie de Braun.

physiologie expérimentale. C'en était trop vraiment

pour ne pas exciter d'une manière dangereuse les préjugés d'une époque qui sortait péniblement de la barbarie. C'est pourquoi, en 1564, il fut accusé d'avoir porté le scalpel sur un sujet qui n'était pas mort. Déféré au tribunal de l'Inquisition, il fut condamné, pour racheter ce crime, à entreprendre un pèlerinage en Terre Sainte. Il se rendit à Jérusalem, mais au retour il périt dans un naufrage sur les côtes de l'île de Zante.

Son traité *De Humani corporis fabrica* avait paru à Bâle, illustré de magnifiques gravures sur bois, représentant, dans des dimensions relativement considérables, non seulement les viscères, mais encore tous les os et tous les muscles du corps. Tous les auteurs attribuent au Titien la perfection de ces dessins, et on ne saurait dire si cette interprétation fait plus d'honneur à l'artiste ou à l'anatomiste, dont elle consacre ainsi les rapports.

Mais, quoique peut-être la main du Titien ne soit pas absolument étrangère à cette œuvre, il serait bon, pour la vérité historique, de s'en tenir à ce que Vésale lui-même a dit à ce sujet.

Or la première édition de l'œuvre de Vésale parut à Venise en 1538, sous la forme de six planches détachées. Ces six planches sont d'une rareté extrême; Choulant en a donné l'histoire (*op. cit.* p. 45)[1] et cite un passage de la lettre servant de préface à cette publication, dans laquelle Vésale déclare que ces dessins

1. Plus récemment, F. Turner a donné une bonne étude historique et critique des six premières planches d'André Vésale. (*Gazette hebdomadaire de médecine et de chirurgie*, 1877, p. 261.)



FIG. 25. — FRONTISPICE.
(André Vésale. *De Humani corporis fabrica.*)

sont du peintre Joannes Stephan von Calcar[1]. Cette déclaration, Vésale la renouvelait un peu plus tard, dans un autre opuscule sur la veine axillaire[2].

De plus, Vasari est nettement explicite quant à la question des dessins d'anatomie, et, comme contemporain, nous donne un témoignage qui tranche la question. « Parmi les élèves du Titien, dit-il, nous placerons hors ligne le flamand Jean Calker, qui sera toujours tenu en haute estime pour avoir fourni les dessins des gravures du livre d'anatomie publié par le docte André Vésale[3]. »

Le collaborateur de Vésale n'est donc pas le Titien, mais essentiellement Jean-Étienne Calcar, d'origine flamande (Calcar, dans le duché de Clèves 1499-1546 Naples), qui vivait à Bologne, et, élève du Titien, en avait pris la manière.

La première édition du grand traité d'anatomie de Vésale est de 1543 (*Andreæ Vesalii Bruxellensis, scholæ medicorum Patauinæ professoris, de Humani corporis fabrica Libri septem; Basileæ*[4]); il n'y est pas fait

1. Ces planches, de 1538, portent la mention : « *Sumptibus Joannis Stephani Calcarensis* », et Vésale dit : « *Illis tabulis alias adjunximus, quibus meum squeletum nuper in studiosorum gratiam constructum Joannes Stephanus, insignis nostri sæculi pictor, tribus partibus appositissime expressit.* »

2. « *Epistola docens venam axillarem dextri cubiti in dolore lateri secandam*, etc. *Basil., in officina Roberti Winter*, 1539. » — A la fin de cette lettre, Vésale dit : « *Si suam operam, Joannes Stephanus, insignis nostræ ætatis pictor, non denegaverit...* »

3. Vasari, *op. cit.*, t. IX, p. 223.

4. Le bel exemplaire que possède la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts a pour titre : *Andreæ Vesalii Bruxellensis, invictissimi Caroli V. Imperatoris medici, de Humani corporis fabrica*

mention de Calcar comme dans l'édition moins complète de 1538, mais Vésale ne cite pas davantage le Titien. Ce n'est que plus tard, dans des réimpressions faites en France et en Allemagne, que les éditeurs, sans doute pour donner plus de relief à l'ouvrage, firent apparaître le nom du Titien dans le titre même du volume : *André Vésale, Dissection du corps humain, Figures dessinées par le Titien, ouvrage à l'usage des peintres et sculpteurs*[1]. Ainsi s'établit la tradition qui attribuait au Titien les dessins anatomiques de l'ouvrage d'André Vésale, et on n'eut garde de renoncer à cette tradition dans les diverses éditions des plus belles planches de cet ouvrage, publiées sans texte et destinées spécialement à l'usage des artistes. Tel fut tout d'abord le cas de l'ouvrage de

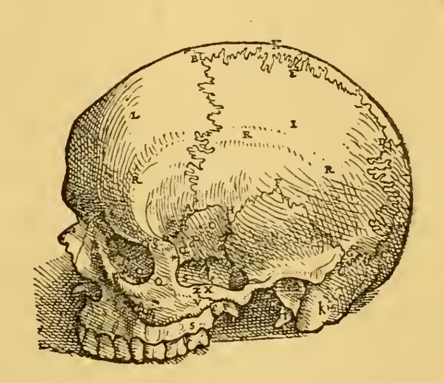


FIG. 26. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE.
(André Vésale. *De Humani corporis fabrica.*)

Libri septem. Basileæ, per Joannem Oporinum. La dédicace, à Charles-Quint, est datée de 1542. La dernière feuille porte la date de 1555; une seconde édition fut, en effet, publiée à cette époque.

1. *Andreæ Vesalii Bruxellensis. — Zergliederung dess Menschlichen Cörpers. Auf Mahlerey und Bildhauerkunst gericht. Die Figuren von Titian gezeichnet. Augspurg, gedruckt und verlegt durch Andreas Maschenbaur*, 1706, *fol.*, 16 *Bll.*

Bonavera, intitulé simplement *Anatomie du Titien*[1] et de celui de Tortebat.

Le traité de Charles Estienne, dont nous avons parlé page 82, porte une date (1545) postérieure à celle qui indique l'année d'édition du traité de Vésale (1543). Il peut donc sembler surprenant que nous ayons, dans notre étude, placé Vésale après Charles Estienne. Ceci cependant peut être expliqué. Tout d'abord nous pourrions invoquer une question de sentiment : les planches d'Estienne, malgré leur valeur, semblent si naïves lorsqu'on les compare à celles de Vésale, qu'instinctivement on est tenté de les considérer comme plus anciennes. L'impression que l'on ressent en faisant cette comparaison autoriserait à penser que celles d'Estienne sont antérieures, par l'idée très soutenable que le mieux a dû succéder au médiocre. Nous n'oublions pas cependant que ceci n'est pas une règle absolue; mais, en tenant compte de l'époque à laquelle ont paru ces ouvrages, dont le nombre était restreint, il peut sembler légitime de croire que l'expérience acquise par un auteur a dû servir à ceux qui lui ont succédé.

Mais cette antériorité n'est pas admissible seulement à cause d'une question de sentiment; l'ouvrage d'Estienne, malgré que la date qu'il porte semble indiquer le contraire, l'ouvrage d'Estienne est réellement antérieur, au moins en grande partie, à celui de

1. *Domenico Bonavera, Notomia di Titiano, dedicata all' illustr. Sign. Franc. Ghisilieri, Senatore di Bologna.* Cet ouvrage a aussi paru sous le titre latin : *Liber Anatomicus, Titianus invenit et delineavit, Dominicus de Bonavera sculpsit.*

Vésale ; la preuve s'en trouve dans les lignes suivantes que nous extrayons de la préface écrite par Estienne : « Toutes lesquelles choses estoyent à peu près parachevées dès l'an mil cinq cens trente neuf, et jà quasi jusques au milieu du tiers livre imprimées », (c'est-à-

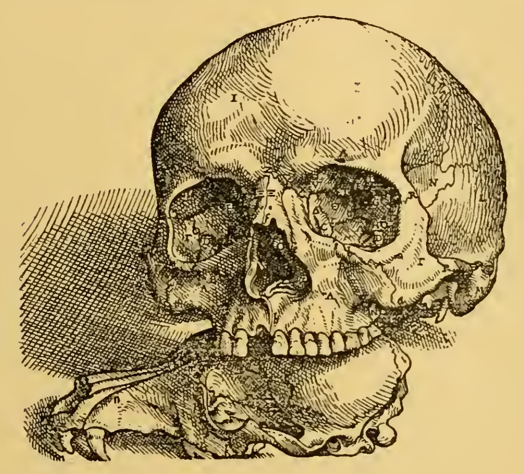


FIG. 27. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE.
(André Vésale. *De Humani corporis fabrica.*)

dire jusqu'au milieu du troisième livre ; et l'ouvrage n'en contient que trois), « quant à cause d'ung procès qui survint, nous fut force (à vostre grand mescontentement ainsi que je croy) deporter de cest ouvrage, et nous désister du parachèvement d'iceluy : tellement que ce temps pendant a été loysible à beaucoup d'aultres, inventer nouvelles choses touchant cest affaire, et user à leur plaisir de plusieurs cas prins et emblez de noz escriptz, et se les attribuer comme propres. » De

plus, deux planches sont datées : l'une de 1530, l'autre de 1531. Estienne ne dit rien de la nature du procès dont il parle; mais, en résumé, si nous ajoutons foi à ce qu'il déclare, l'ordre chronologique que nous avons suivi à son sujet n'est pas contraire à la vérité.

Avec Vésale commença une ère nouvelle pour les études anatomiques des artistes; ils eurent dès ce moment à leur disposition des planches reproduisant les divers détails et l'ensemble du squelette et de l'écorché. Si, par le fait d'un goût particulier, et pour la nécessité d'une vérification spéciale, il leur fallut parfois encore recourir à la dissection, leur éducation anatomique put se faire régulièrement par la seule étude des planches de Vésale.

Ces planches sont véritablement remarquables et montrent, pour la première fois, une entente parfaite entre l'art et l'anatomie (fig. 25)[1]. Si nous trouvons dans quelques-unes d'entre elles une tendance au pittoresque, en tout cas ce n'est pas, comme dans le traité d'Estienne, ainsi que nous l'avons fait remarquer, aux dépens de la préoccupation de venir, par le dessin, en aide au lecteur.

Le *premier livre*, consacré à l'ostéologie, contient non seulement trois grandes planches de squelette tracées d'une main ferme et même volontaire, mais encore de nombreux dessins dans le texte représentant

1. Nous reproduisons ici le frontispice de l'édition de 1543. Celui de 1555, identique comme composition, a dû être refait, car il diffère du précédent par son exécution et par certains détails : le squelette tient une faux; l'homme qui, dans la partie gauche de la gravure, se tient à l'une des colonnes est vêtu; etc.

des détails empreints des mêmes qualités. Nous en donnons comme exemple deux têtes osseuses (fig. 26 et 27) et deux squelettes de la main.

La tête osseuse humaine (fig. 27), représentée dans le chapitre relatif au maxillaire supérieur, repose sur

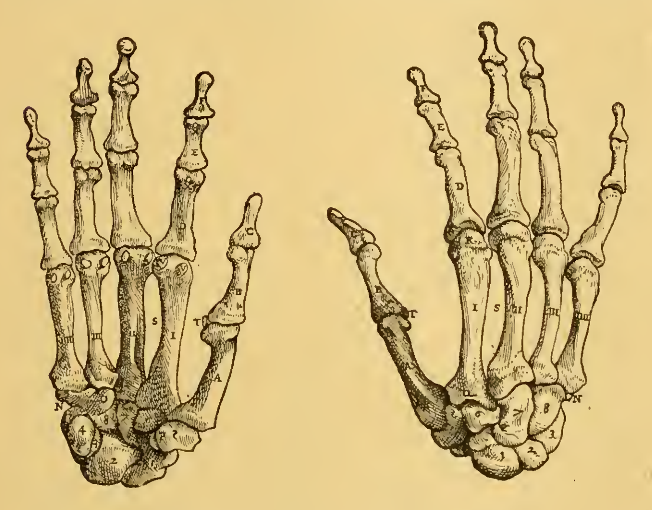


FIG. 28. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE.
(André Vésale. *De Humani corporis fabrica.*)

une tête osseuse de chien. Cet arrangement, qui donne à la planche un certain intérêt, n'a pas été choisi uniquement par fantaisie; en consultant le texte qui l'explique, on constate qu'elle a été ainsi disposée afin de montrer sur la tête du quadrupède la suture qui relie l'os intermaxillaire, ou incisif, au maxillaire supérieur, suture (marquée par la lettre *n*) qui chez l'homme n'existe pas, ou du moins, d'après les recherches et les

découvertes modernes, n'existe plus chez l'homme adulte.

Sur la planche de la main (fig. 28), il est intéressant de voir comment, avec des moyens cependant sobres, le caractère de forme a été représenté; la face dorsale surtout est remarquable. Quant aux squelettes représentés dans leur ensemble, ils sont également magistralement exécutés (fig. 29).

Ce que nous venons de dire serait à répéter au sujet des écorchés qui appartiennent au *deuxième livre*, à celui de la myologie. Mais là nous voyons se maintenir et même s'accentuer ce goût particulier qui engageait l'artiste à donner à son modèle des attitudes compliquées, et à ne pas craindre de supposer au sujet qu'il représentait une bonne volonté si grande, que celui-ci ne semble nullement affecté par la dissociation ou l'absence de ses muscles superficiels, ou leur séparation partielle des régions qu'ils recouvraient précédemment. Cette bonne volonté est telle, que le sujet ne se trouve nullement empêché de prendre même des attitudes qui sembleraient devoir être incompatibles avec le peu de résistance que lui assurent ses muscles flottants. Il est vrai que les écorchés superficiels sont aussi dans le même cas (fig. 30); mais, fait qui résulte peut-être de l'habitude que nous avons de voir les moulages d'écorchés classiques ayant des attitudes plus ou moins mouvementées, l'étonnement que nous ressentons est moins vif que celui qui, pour nous, résulte de l'examen des écorchés plus profondément disséqués. Cependant l'artiste, dans certaines planches, a éprouvé le besoin de supposer une aide à l'équilibre du sujet et,

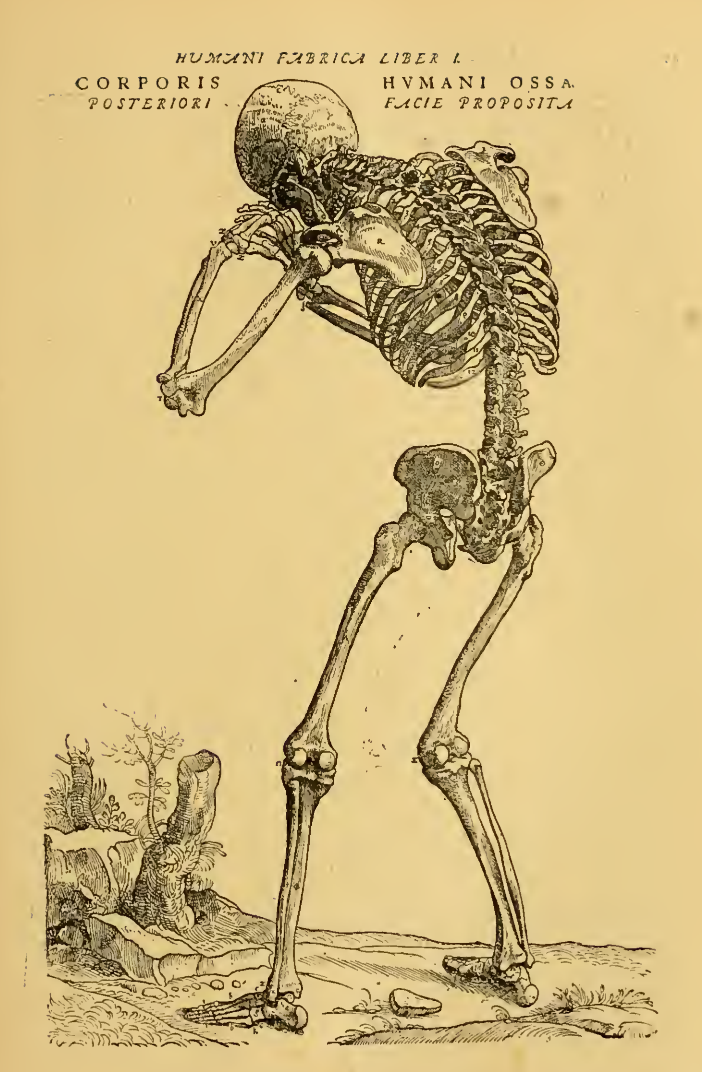


FIG. 29. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE.
(André Vésale. *De Humani corporis fabrica.*)

lorsque celui-ci ne possède plus que quelques muscles, il le suspend par la tête à une corde qui, d'autre part, accroche encore l'apophyse coracoïde (planche 7, p. 230), ou bien, à un état encore plus avancé de la dissection, il représente une muraille contre laquelle s'appuie lamentablement le sujet (planche 8, p. 232).

Ajoutons que cependant, malgré ces allures fantaisistes, les planches n'en restent pas moins démonstratives, et qu'il faut que leurs qualités aient été bien appréciées, puisque les planches de l'ouvrage de Vésale ont été utilisées par d'autres auteurs, ainsi que nous l'avons déjà indiqué plus haut et que nous le reverrons bientôt avec plus de détails, lorsque l'ordre chronologique que nous suivons nous y autorisera.

Neuf ans après la publication de l'ouvrage de Vésale, c'est-à-dire en 1552, Eustachi (commencement du XVI[e] siècle — 1574), anatomiste italien, voyait se terminer la gravure de quarante-sept planches anatomiques, qu'il avait fait dessiner afin d'en faire l'accompagnement d'un traité analogue à celui de Vésale, planches dans lesquelles, pour certaines régions, il donnait plus de détails.

Contradicteur de Vésale dont il combattait violemment les idées, en prenant parti, contre ce dernier, pour les théories de Galien, soit à cause de son état maladif, soit empêché par l'état précaire de ses ressources, il ne put faire paraître ses planches et, pendant plus d'un siècle et demi, elles restèrent méconnues.

Ce ne fut qu'en 1714 qu'elles furent recherchées et retrouvées, puis publiées, et, le texte d'Eustachi étant resté introuvable, accompagnées d'explications som-

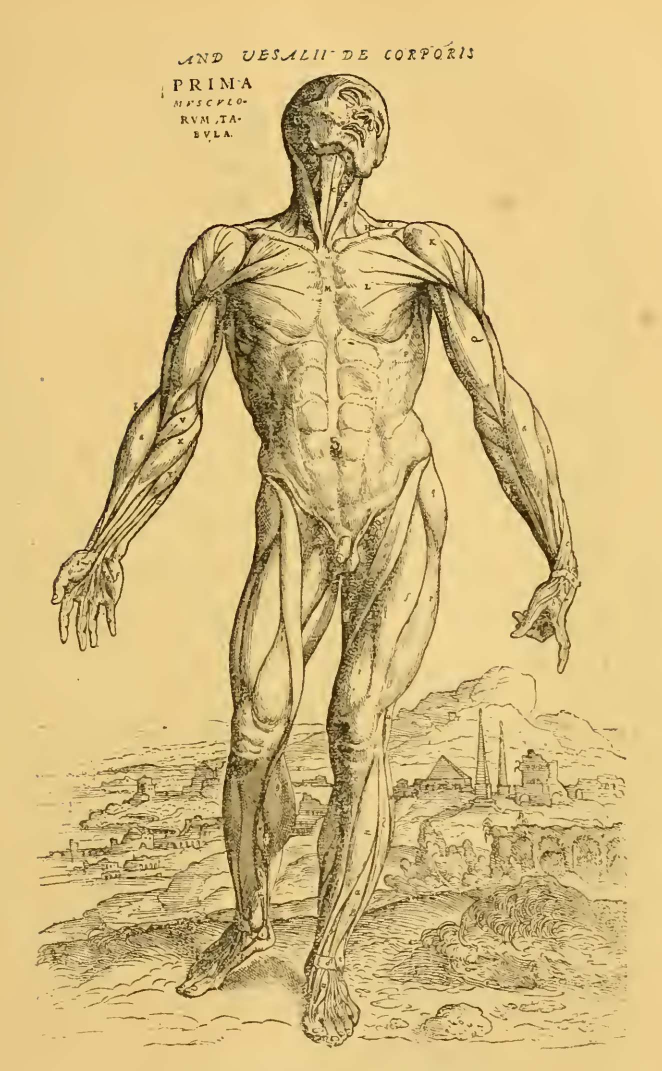


FIG. 30. — PLANCHE DE MYOLOGIE.
(André Vésale. *De Humani corporis fabrica.*)

maires par Lancisi (1654-1720), médecin du pape Clément XI. D'autres auteurs en firent ensuite paraître des éditions; mais la plus estimée fut celle d'Albinus qui, en 1744, les édita de nouveau en les accompagnant de plus complètes explications, sous le titre de : *Explicatio tabularum anatomicarum Bartholomaei Eustachii, anatomici summi. Accedit tabularum editio nova.*

Qu'Eustachi ait fait progresser certaines parties de l'anatomie, qu'il ait fait représenter avec plus de détails certaines régions que Vésale avait traitées un peu superficiellement, cela est indiscutable; mais, en tout cas, cette supériorité qui, sans que nous voulions diminuer le mérite d'Eustachi, se manifestait neuf ans plus tard, ne peut faire contester à Vésale le titre de restaurateur de l'anatomie. Quoi qu'il en soit, il est un fait auquel nous devons attacher une certaine importance, c'est que les planches d'Eustachi sont loin de valoir, au point de vue artistique, celles qu'avait fait exécuter son prédécesseur. Il suffit de comparer les dessins de squelettes et d'écorchés, les seuls que nous ayons à analyser ici : à la grande allure et au mouvement souple et ferme des représentations de Calcar, opposons les maigreurs et les dislocations des sujets que représentent les planches de l'artiste qui a exécuté les figures d'Eustachi (fig. 31 et 32). La différence est trop grande pour que, par avance, nous ne déplorions pas que, à l'exemple de ce qui s'est produit, à juste titre, pour les planches de Vésale, l'auteur d'un traité d'anatomie en partie plastique, Disdier (voir page 194) n'ait pas hésité, au XVIIIe siècle, à utiliser, en



FIG. 31. — PLANCHE DE MYOLOGIE.

D'après Eustachi.

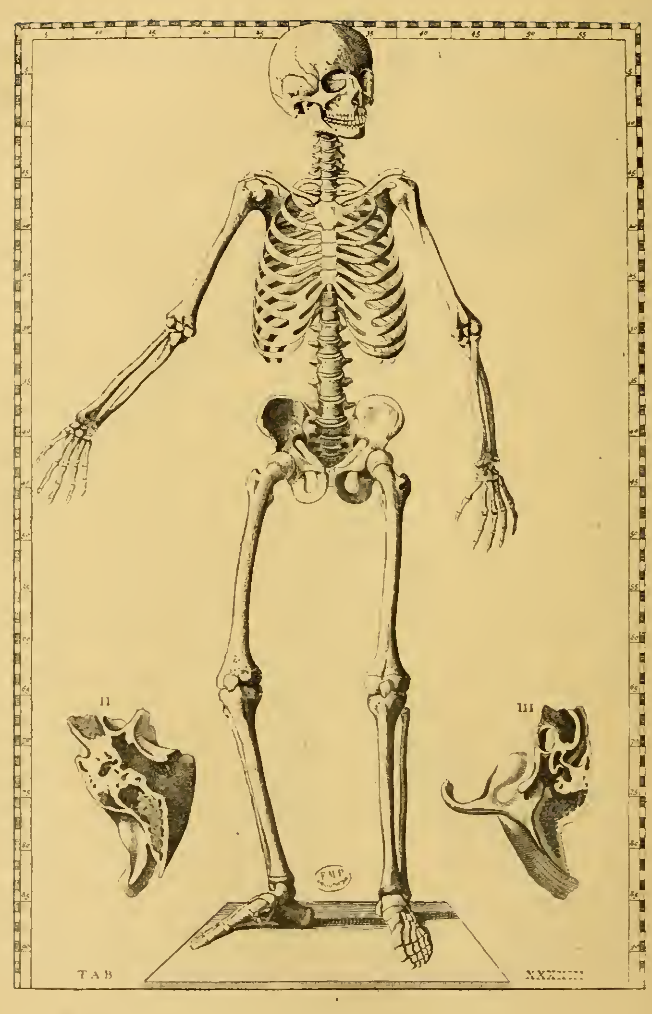


FIG. 32. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE.
D'après Eustachi.

Tauola. III. del Lib. I.

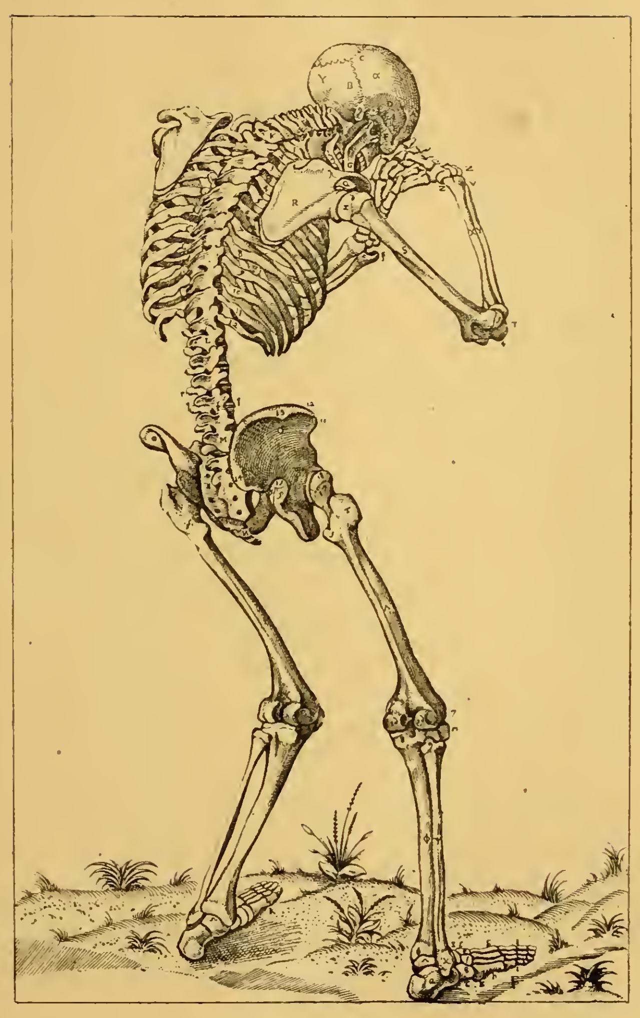


FIG. 33. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE.
(J. Valverde. *Anatomia del corpo humano.*)

les faisant copier, les dessins que nous devons au goût peu artistique d'Eustachi.

Si nous considérons les autres pays, vers l'époque de la Renaissance, comparativement à l'Italie, nulle part ailleurs nous ne trouvons un mouvement semblable à celui que personnifient Léonard de Vinci, Michel-Ange, etc., caractérisé par ce fait que les artistes se mettent eux-mêmes à rechercher dans la dissection les secrets du nu et le mécanisme des mouvements. Et quand, sous l'influence de la Renaissance italienne, les artistes des autres pays se sont attaqués à la reproduction du nu en action, ils l'ont fait avec les données scientifiques puisées dans les maîtres de Florence et de Rome.

Lorsque, au début du XVIe siècle, les peintres flamands commencent à prendre exemple chez ces derniers[1], ils s'engagent dans une voie dont les éloignaient toutes leurs tendances naturelles, et la donnée anatomique ne vient chez eux que de seconde main (voir à propos de Rubens, p. 168). « Ce fut à qui s'approprierait le mieux la science anatomique de Michel-Ange, l'énergie de ses formes, de son expression, les

1. « La Renaissance italienne, si brillante, avec ses maîtres illustres et ses œuvres colossales, s'impose à l'Europe entière, attire la Renaissance flamande. Les Pays-Bas se tournent vers l'Italie, de même que l'Italie venait de se tourner vers la Grèce. L'art national subit fatalement l'influence étrangère : Bruges et Anvers sont abandonnées pour Florence et Rome... Subitement, c'est une émigration en masse vers l'Italie. Le premier qui part est, en 1508, Jean Gossaert. » (Voir A.-J. Wauters, *La peinture flamande,* Bibliothèque de l'Enseignement des beaux-arts, p. 10 et 120.)



FIG. 34. — PLANCHE DE MYOLOGIE.
(J. Valverde. *Anatomia del corpo humano.*)

Tauola. I. del Lib. II.



FIG. 35. — PLANCHE DE MYOLOGIE.

(J. Valverde. *Anatomia del corpo humano.*)

attitudes violentes et audacieuses de ses personnages[1] ».

En Espagne, l'anatomie eut pour origine les travaux de Vésale. Quand celui-ci, dans les dernières années de sa vie, vint en Espagne, où il fut médecin de Charles-Quint, puis de Philippe II, il fut réduit à enseigner l'anatomie avec des mannequins et des pièces artificielles de sa fabrication. Nous avons vu comment une tentative d'autopsie lui fut fatale. Aussi l'histoire ne fait-elle mention d'aucune dissection entreprise en Espagne à cette époque. Le premier anatomiste espagnol du XVIe siècle, JUAN VALVERDE (Hamusco, royaume de Léon 1520 — mort à Rome, dans un âge assez avancé), n'eut d'autre mérite que d'importer dans sa pa-



FIG. 36. — PLANCHE DE SPLANCHNOLOGIE.
(J. Valverde. *Anatomia del corpo humano.*)

1. Alfred Michiels, *Rubens et l'Ecole d'Anvers*, Paris, 1877, p. 26.

trie l'œuvre de Vésale, dont il fit copier les planches et traduisit le texte[1], et c'est seulement ainsi que quelques artistes espagnols s'occupèrent d'anatomie. Le peintre Gaspar Becerra (1520-1570), notamment, collabora aux dessins de Valverde et modela même, dit-on, un écorché pour l'usage des artistes.

Des quarante-deux planches gravées sur cuivre qui illustrent l'ouvrage de Valverde, certaines, et c'est le plus grand nombre, ont été, ainsi que du reste l'auteur le dit dans sa préface, copiées d'après Vésale, avec, cependant, de légères ou, dans certains cas, d'importantes modifications, surtout dans les parties accessoires (fig. 33 et 34). Dans les paysages qui encadrent les squelettes et les écorchés, on constate ces modifications : aux paysages largement conçus et exécutés des planches de Vésale, l'artiste a substitué de petits bouquets d'herbes maigres et menues presque symétriquement disposés.

Cependant certaines planches sont absolument originales, telle que l'une des représentations de l'écorché vu par sa face antérieure (voir fig. 35) ; d'autres, au premier examen, semblent l'être aussi ; mais, si on les analyse attentivement, et qu'on les compare à certaines planches du livre de Vésale, on retrouve dans ces dernières quelques-uns des éléments qui les constituent. Nous faisons allusion en particulier à deux des planches relatives aux viscères abdominaux, dont les parties

1. *Historia de la composicion del cuerpo humano, escrita por Joan de Valverde de Hamusco,* Roma, 1556. Dédiée au cardinal Giovanni da Toleto. Une autre édition, en italien, parut en 1560.



FIG. 37. — FRONTISPICE.

(J. Valverde. *Historia de la composicion del cuerpo humano*, 1556.)

anatomiques ont été copiées exactement aux pages 561 et 564 du traité de Vésale. Dans celui-ci les viscères apparaissent par une ouverture pratiquée dans la région abdominale d'un torse simplement nu; ce sont ces mêmes viscères que Valverde représente d'une façon identique, mais, fait inattendu, en les montrant par une ouverture pratiquée dans la région correspondante d'une cuirasse antique (fig. 36). Malgré que les régions anatomiques que ces figures représentent ne fassent pas partie du sujet que nous traitons ici, nous avons pensé qu'elles étaient intéressantes non seulement au point de vue de la facture et de la façon dont elles ont été, sans le paraître, empruntées à Vésale, mais encore parce qu'elles peuvent servir à montrer jusqu'à quel point peut atteindre la fantaisie d'un auteur, lorsqu'il est convaincu qu'il n'est pas suffisant de représenter les choses simplement telles qu'elles sont, mais qu'il est préférable de les agrémenter de détails qui, en particulier pour les dessins qui nous occupent, peuvent être jugés comme étant véritablement hardis.

Valverde fit paraître, en 1560, une édition en langue italienne de son ouvrage, sous le titre : *Anatomia del corpo humano composta per M. Giovan. Valverde di Hamusco*, Roma, 1560. Cette édition et celle en espagnol, que nous signalons plus haut, sont semblables; les frontispices seuls sont différents. Nous les reproduisons l'un et l'autre : celui de l'édition espagnole (fig. 37), à cause de sa valeur artistique; celui de l'édition italienne (fig. 38), pour la fantaisie anatomique dont il est la curieuse expression.

Comme fantaisie anatomique, on peut considérer



FIG. 38. — FRONTISPICE.
(J. Valverde. *Anatomia del corpo humano*, 1560.)

les sacrums qui soutiennent de chaque côté le fronton,

les fémurs et têtes osseuses qui le décorent. Mais le singe et le porc qui se font face dans cette partie de la composition ne sont pas là par pure fantaisie; ils rappellent quels sont les premiers animaux sur lesquels furent faites, d'une part, des recherches anatomiques (singe), et, d'autre part, des expériences de physiologie (porc), ainsi que nous l'avons signalé à propos de Galien (voir p. 5) et à propos de Vésale (voir p. 96).

TROISIÈME PARTIE

Les traités d'anatomie spécialement destinés aux artistes.

CHAPITRE VIII

XVIe SIÈCLE (*Suite*)

Jusqu'alors les traités d'anatomie, quoiqu'ils aient pu être utilisés par les artistes, étaient, de par leur nature même, destinés aux médecins. A l'époque que nous venons d'atteindre, on voit apparaître des ouvrages qui, par leurs titres, leur texte, leurs descriptions consacrées aux seuls éléments que les artistes ont à connaître, présentent quelques-uns des caractères qui distinguent et différencient les études artistiques des études médicales.

Nous citerons tout d'abord, parce qu'il est le premier traité de ce genre, l'ouvrage de Juan de Arphe y

VILLAFAÑE (Léon 1535 — 1595? Madrid)[1], célèbre orfèvre, qui s'occupa d'anatomie et aussi des proportions.

Juan de Arphe composa et exécuta des œuvres d'orfèvrerie avec un talent tel

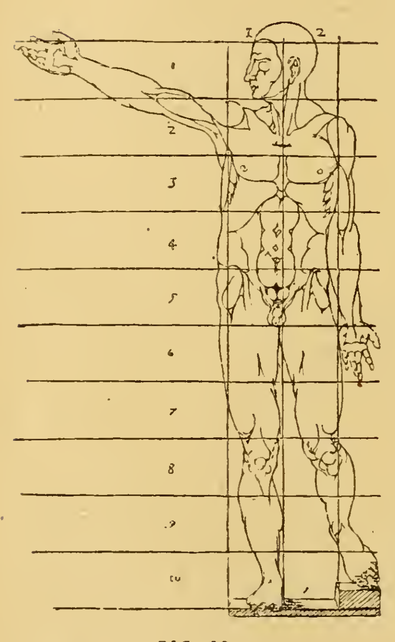


FIG. 39.
PLANCHE DE PROPORTIONS.
(Juan de Arphe. *Varia commensuracion para la escultura y arquitectura.*)

1. Palomino y Velasco (1653-1725), dans le troisième volume de son ouvrage intitulé : *Escala optica*, publié à Madrid en 1716-1724, volume qui fut traduit en anglais en 1742 et 1748, et en français en 1749, sous le titre de : *Histoire abrégée des plus fameux peintres, sculpteurs et architectes espagnols*, indique l'année 1524 comme date de naissance de Juan de Arphe et 1595 comme date de sa mort. Mais Davillier, dans son livre : *Recherches sur l'orfèvrerie espagnole au Moyen âge et à la Renaissance*, Paris, 1879, p. 227, indique l'année 1535 comme date de la naissance de Arphe et dit que Palomino a commis une erreur en donnant la date que nous indiquons ci-dessus; de plus, il n'accepte pas celle de 1595 pour sa mort. Il appuie cette dernière opinion sur un document qu'il publie et qui montre que Arphe fit, le 21 mai 1602, à Valladolid, une estimation d'épées montées en or, etc., dépendant de la succession de Philippe II.

qu'on peut le considérer comme un des ciseleurs les plus distingués de l'Espagne. Il fut, de plus, écrivain et graveur, et publia un ouvrage intitulé : *Varia commensuracion para la escultura y arquitectura*, Sevilla, 1585, renfermant un grand nombre de figures gravées sur bois[1]; cet ouvrage est divisé en quatre parties ou livres dans lesquels, tantôt en prose, tantôt en strophes de huit vers, car, de plus, Arphe était poète, il s'occupe des sujets suivants : Le premier livre est consacré à la géométrie et... aux cadrans solaires. Dans le second il parle des proportions et de l'anatomie du corps humain. Pour les proportions, il représente simplement les contours du corps, avec des lignes établissant des systèmes de proportion inspirés évidemment d'Albert Dürer[2]. Nous reproduisons l'une de ces

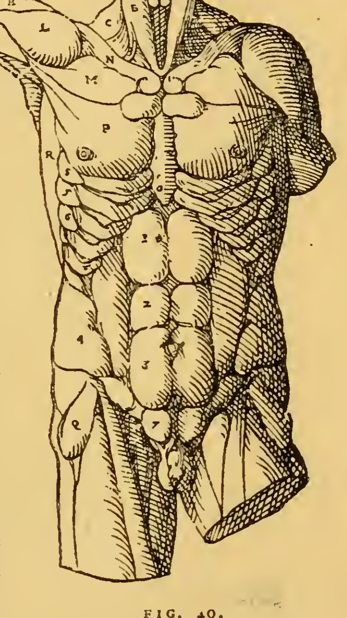


FIG. 40.
PLANCHE DE MYOLOGIE.
(Juan de Arphe. *Varia commensuracion para la escultura y arquitectura.*)

1. Il est probable qu'il a lui-même dessiné et gravé ces figures. (Voir Davillier : *l'Orfèvrerie en Espagne*, p. 227.)

2. A cette époque, d'après Choulant, une traduction italienne

planches (fig. 39); on peut y constater que Arphe a choisi la hauteur de la face comme commune mesure et que cette dimension se trouve, pour lui, contenue dix fois dans la hauteur du corps. L'anatomie du corps humain fait suite aux proportions. Le texte est accompagné de figures qui, pour la myologie, ont une certaine valeur (fig. 40), mais qui, pour l'ostéologie, sont d'une infériorité surprenante (fig. 41). Il semble que, pour celles-ci, Arphe n'ait fait appel qu'à sa mémoire; s'il en est véritablement ainsi, on

HUESSOS DEL CUERPO. TIT. II.

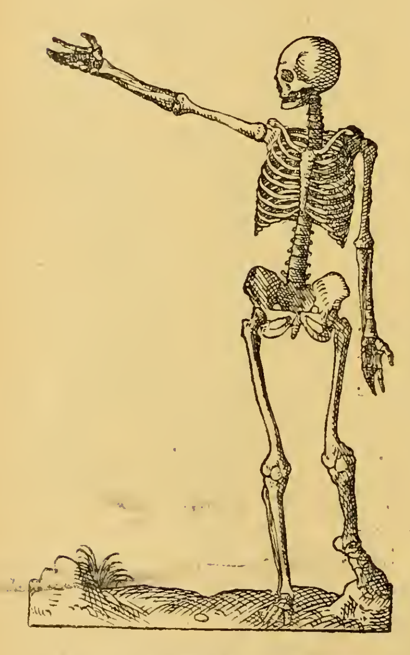


FIG. 41. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE.
(Juan de Arphe. *Varia commensuracion para la escultura y arquitectura.*)

d'Albert Dûrer avait été transcrite en portugais par Luiz da Costa, de telle sorte que les seules sources où les Espagnols aient puisé leurs connaissances d'anatomie plastique se réduisent à Vésale et à Dûrer. Voir, au sujet du peintre Luiz da Costa et de sa traduction de l'ouvrage de Dürer : Comte Raczynski, *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*, Paris, 1847, p. 60, et, du même auteur, *les Arts en Portugal*, Paris, 1846, p. 473.

peut ajouter que sa mémoire l'a singulièrement trahi.

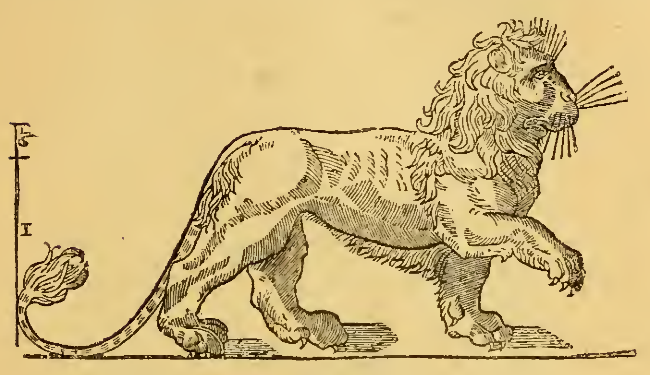


FIG. 42. — LE LION.
(Juan de Arphe. *Varia commensuracion para la escultura y arquitectura.*)

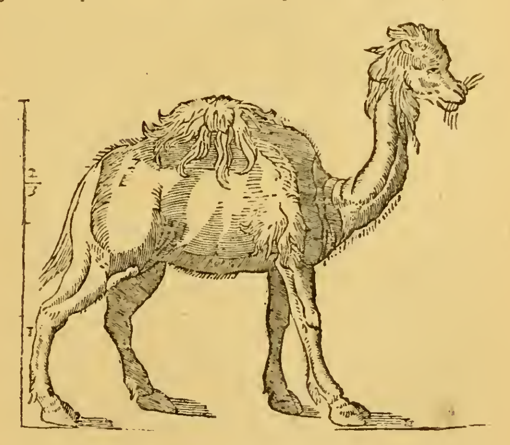


FIG. 43. — LE DROMADAIRE.
(Juan de Arphe. *Varia commensuracion para la escultura y arquitectura.*)

Dans le troisième livre, il parle des animaux et, dans un texte accompagné de figures d'un aspect



FIG. 44. — ÉCORCHÉ DE CIGOLI (CIRE).

(Musée national de Florence.)

D'après un cliché de Brogi, de Florence, exécuté pour le laboratoire d'anatomie de l'École nationale des Beaux-Arts.



FIG. 45. — ÉCORCHÉ DE CIGOLI (BRONZE).
(Musée national de Florence.)
D'après un cliché de Brogi, de Florence, exécuté pour le laboratoire d'anatomie de l'École nationale des Beaux-Arts.

héraldique (fig. 42 et 43), il dépeint le lion, l'éléphant, le cheval, le chameau, le bœuf, le rhinocéros, etc. Davillier dit à ce sujet que « les orfèvres espagnols, vers le dernier quart du XVI[e] siècle, firent très souvent figurer toutes sortes d'animaux dans l'ornementation de leurs coupes, aiguières, bassins et autres pièces : quelquefois des oiseaux, des dauphins, ou différents poissons ; plus fréquemment des quadrupèdes ou des animaux fantastiques, tels que griffons, licornes, chevaux marins, etc., des taureaux, ainsi que des éléphants et des rhinocéros », et il ajoute : « Il est probable que la *Varia Commensuracion* de Jean de Arphe, qui contient un livre sur « les proportions et les « formes des animaux et des oiseaux », contribua beaucoup à mettre ce genre d'ornementation à la mode chez les orfèvres espagnols .»

Enfin, le quatrième livre traite de l'architecture et de l'orfèvrerie d'église. Ici on peut constater, simplement par les planches, que Arphe se trouvait alors dans son véritable élément.

Le livre dont nous nous occupons eut un grand succès et fut plusieurs fois réimprimé ; ce qui prouve ce succès, c'est que l'une de ces réimpressions, dont la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts possède un exemplaire, porte la date de 1763, et que même une édition, corrigée et augmentée il est vrai, a encore été publiée à Madrid en 1806.

Avant de quitter le XVI[e] siècle, nous devons signaler un écorché, modelé, exécuté par LUDOVICO CARDI, dit CIGOLI (Cigoli, près Florence 1559 — 1613 Rome), peintre, sculpteur, architecte, poète et musicien.

Conservé au Musée national de Florence, sous forme d'esquisse en cire (fig. 44) et d'épreuve en bronze (fig. 45)[1], cet écorché est d'une exactitude remarquable qui n'exclut pas sa valeur artistique. Nous signalerons, en particulier, que l'artiste a figuré les ganglions lymphatiques de la région axillaire et du triangle de Scarpa. Nous verrons plus tard que Bouchardon s'en est largement inspiré (voir p. 192). Cigoli fut élève d'Alessandro Allori; il modelait en cire les pièces anatomiques préparées par ce dernier et s'occupa de ces travaux d'une façon si assidue que sa santé, dit-on, en fut gravement altérée.

1. Ces deux figures sont la reproduction de clichés que nous avons spécialement fait exécuter à Florence, les écorchés de Cigoli n'ayant jamais été photographiés commercialement, même en Italie.

CHAPITRE IX

XVIIe SIÈCLE

Les ouvrages d'anatomie plastique n'ont pas été nombreux en Espagne. Après Jean de Arphe nous ne trouvons à signaler, en effet, que celui du peintre et graveur Chrysostome Martinez, dont les études anatomiques furent du reste publiées en France; puis un ouvrage qui parut au milieu du XIXe siècle, celui de Ant. Maria Esquivel, intitulé : *Tratado de anatomia pictorica*, édité à Madrid, en 1848.

Chrysostome Martinez (Valence 1650 — 1694 Pays-Bas) résida à Paris un certain nombre d'années. Il entreprit, dit Choulant[1], à l'aide d'une subvention que lui alloua, à cet effet, la ville de Valence, un traité d'anatomie à l'usage des artistes, et aurait, dit-on, exécuté vingt planches gravées sur cuivre à cet effet. Mais de ces planches, deux seulement ont vu le jour, publiées à des époques différentes sous le titre de *Nouvelles figures de proportions et d'anatomie du*

1. L. Choulant, *op. cit.*, p. 100.

corps humain, ouvrage non seulement utile aux méde-



FIG. 46.
PLANCHE ANATOMIQUE DE CHRYSOSTOME MARTINEZ.

cins et chirurgiens, mais encore aux peintres, sculpteurs, graveurs, brodeurs, et en général à toutes les

personnes savantes et curieuses de connaître exactement la structure du corps de l'homme, dessignées d'après nature et gravées par Chrysostome Martinez, Espagnol, peintre anatomiste. Paris, chez l'auteur (probablement vers l'année 1689).

L'une de ces planches (fig. 46) représente, dans sa partie supérieure, quatorze squelettes dans diverses attitudes et sur lesquels les contours des muscles se trouvent indiqués. Dans la partie inférieure sont représentés des os isolés, vus non seulement sous différentes faces, mais encore sciés longitudinalement afin d'en montrer la configuration intérieure.

L'autre planche (fig. 47) représente trois écorchés d'adultes et un squelette d'enfant, avec de nombreuses traces de divisions obtenues au moyen de cercles et réalisant un système de proportions. En bas, dans un cartouche, se trouve un compas ouvert placé au-dessus d'une règle; à droite et à gauche de ce cartouche sont indiquées des figures géométriques relatives à la perspective.

Ces planches eurent un succès mérité et furent estimées propres à l'enseignement. Elles parurent encore, à la fin du XVIIIe siècle, accompagnées d'un petit volume explicatif intitulé : *Nouvelle exposition de deux grandes planches gravées, Et dessinées d'après Nature, par Chrysostome Martinez, Espagnol, Représentant des Figures très-singulières de Proportions et d'Anatomie. Ouvrage important, et utile, non-seulement aux Médecins...,* etc. *Avec un Éloge Historique de l'Auteur, suivi de deux Discours, qui expliquent les deux Estampes tirées sur ces deux Planches.* Imprimée, en 1740, par la Ve D'Houri,

et réimprimée, par ordre de l'Académie royale de Peinture, et sous son Privilège, chez la Veuve Hérissant, Imprimeur du cabinet du Roi, et de l'Académie Royale de Peinture, 1780. Nous avons voulu reproduire ce titre en entier, parce qu'il montre que l'Académie de Peinture tenait ces planches en grande estime; ce qui, du reste, est encore démontré par une note placée à la dernière page et indiquant que « Les Planches de Martinez, dont l'Académie Royale de Peinture a fait acquisition, se trouvent chez le Concierge de ladite Académie au Louvre, et se vendent avec le Livret explicatif desdites Planches ».

Devenues, à notre époque, rares et peu connues, elles ont dû un retour de notoriété à l'autorité que leur a donnée Ch. Blanc dans son étude sur le canon des Égyptiens. On sait que Ch. Blanc a voulu démontrer que la longueur du doigt médius représentait l'unité de mesure dans ce système de proportions, et que par suite il a été amené à rechercher si la main est une partie dont les dimensions demeurent à tous les âges dans la même proportion avec la taille; c'est dans Martinez qu'il a pensé en trouver la démonstration [1]. En effet, dans le « Discours de Martinez sur sa

1. Charles Blanc. *Gazette des Beaux-Arts,* août 1860, p. 199, et *Grammaire des arts du dessin,* Paris, 1867, p. 44 : « Les anatomistes, et notamment Chrysostome Martinez (dans le texte de ses belles planches anatomiques), nous apprennent que de tous les os de l'homme ceux de la main sont les seuls qui croisent toujours dans la même proportion, de sorte que, depuis l'enfance jusqu'à la virilité, la main garde constamment le même rapport de longueur avec l'ensemble du corps. Cette observation a été pour nous un trait de lumière. Si les os de la main conservaient

première planche d'anatomie », page 18 de la *Nouvelle exposition de deux planches*, etc., nous lisons : « Il est bon de savoir, que la symétrie des os de la main de l'enfant est dans la même proportion, que lorsqu'il est arrivé dans un âge parfait; de sorte qu'à mesure qu'il croît cette même partie porte toujours la dixième portion de la hauteur de son corps; ce qui n'arrive pas dans les autres os, qui varient tous suivant les divers accroissemens, hors ceux du pied. »

Nous avons déjà indiqué que les belles planches du traité de Vésale furent utilisées par différents auteurs, et nous avons fait allusion précédemment aux ouvrages de Bonavera et de Tortebat. Nous allons faire une analyse spéciale du livre de ce dernier; mais nous pensons qu'il ne sera pas inutile de donner auparavant les noms de certains autres auteurs qui ont fait les mêmes emprunts. Nous rappellerons tout d'abord que Jean Valverde de Hamusco (voir p. 117) a fait copier ces planches; nous ajouterons qu'elles le furent aussi en Italie, et à ce sujet nous citerons l'ouvrage de Giacopo Moro, *Anatomia Ridottà all' uso de'Pittori e Scultori*, Vinegia, 1679, qui contient dix-neuf planches au trait, reproduites d'après Vésale; nous ajouterons encore que « les planches de Jacques Grévin de Clermont (in-fol., 1565) (voir p. 199), de C. Plantin d'Anvers (1572), de Félix Plater (1583), de Salomon Alberti (1583), de Balduin Ronseus de Gand (1584), de

avec le corps une relation invariable, il était à présumer que les prêtres de l'antique Égypte, qui connaissaient si profondément les lois de la nature, avaient choisi leur unité de mesure dans la main... »

Jacques Guillemeau (1598), d'André Dulaurens (1600),

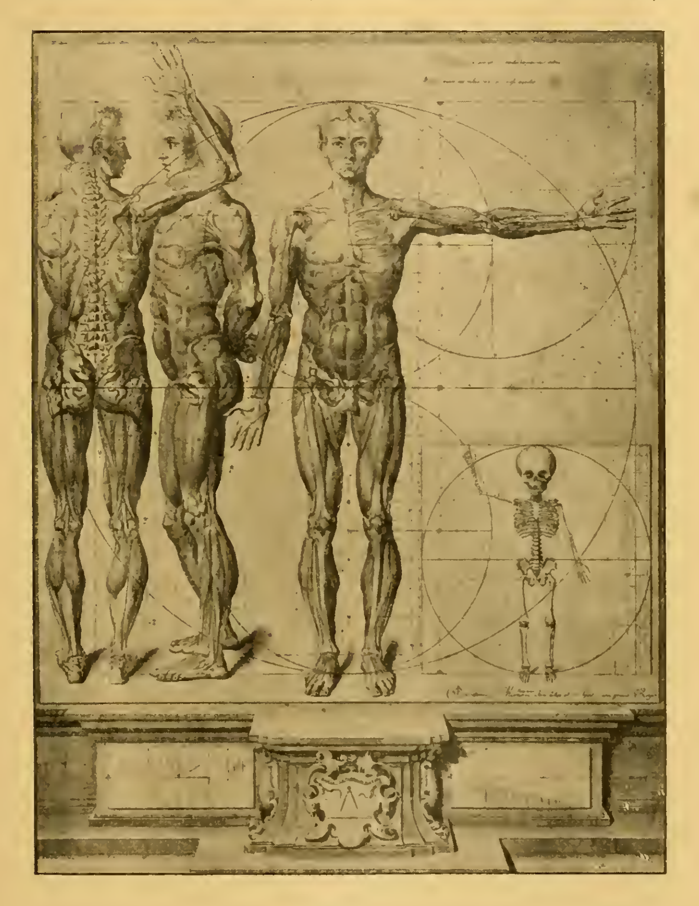


FIG. 47.
PLANCHE ANATOMIQUE DE CHRYSOSTOME MARTINEZ.

de Grégoire Horstius (1607), etc., etc., sont des imita-

tions altérées et souvent peu réussies de l'œuvre de Vésale ». (Laboulbène, *la Renaissance anatomique au* XVIe *siècle, Revue scientifique*, 1886, p. 722.) Nous signalerons en particulier, parmi ces auteurs, André Dulaurens, qui, dans son *Anatomia humani corporis*, copia les planches de Valverde, composées elles-mêmes, ainsi que nous le savons, d'après celles de Vésale, parce que ces planches de Vésale-Valverde-Dulaurens, furent, au XVIIIe siècle, réimprimées sous forme d'un atlas intitulé : *L'Anatomie universelle de toutes les parties du corps humain, Représentée en Figures, et exactement expliquée, par ***, Ouvrage curieux, et utile aux Étudians en Médecine, Chirurgie, Sages-Femmes, et aux Peintres et Sculpteurs.* Paris, 1730.

François Tortebat (1600, 1616 ou 1626, selon les auteurs — 1690), nommé membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1663, fut frappé de la valeur des planches de Vésale et résolut de les publier sous forme d'un traité destiné surtout à l'éducation des artistes ; il le fit paraître sous le titre de : *Abrégé d'anatomie, accommodé aux arts de peinture et de sculpture, Et mis dans un ordre nouveau, dont la méthode est très-facile, et débarassée de toutes les difficultez et choses inutiles, qui ont toûjours esté un grand obstacle aux Peintres, pour arriver à la perfection de leur Art. Ouvrage très-utile, et très-nécessaire à tous ceux qui font profession du Dessein.* Mis en lumière par François Tortebat, Peintre du Roy dans son Académie Royale de la Peinture et de la Sculpture. Paris, 1668.

Certains auteurs indiquent, pour cet ouvrage,

l'année 1667 comme date de première édition. Sur l'exemplaire de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, nous voyons MDCLXVIII; il est vrai qu'un chiffre a été ajouté; mais, la façon dont ce chiffre est marqué semble indiquer une erreur typographique corrigée au moyen d'un caractère mobile, après l'impression. De plus, nous adoptons la date de 1668 pour une autre raison qui nous semble plus valable encore : à la suite du Privilège, qui est daté du 2 novembre 1667, se trouve la mention : « *Achevé d'imprimer pour la première fois le douzième janvier* 1668. » Il nous semble, malgré que, bien entendu, cela n'ait pas une très grande importance, que c'est cette dernière date qu'il faut choisir de préférence à celle que l'on a quelquefois indiquée.

Le traité de Tortebat est le premier qui, en France, a été spécialement destiné aux artistes. En effet, dans son Avertissement « Au lecteur », Tortebat s'exprime ainsi : « Au reste, cet Abrégé sera si succinct, qu'on n'aura pas lieu de se plaindre du trop grand embaras de choses différentes; et l'œconomie que j'y garde, est mesme toute nouvelle ; car ayant reconnu, que ceux qui en ont écrit pour la Médecine, ont parlé d'une infinité de choses inutiles aux Peintres, j'ay voulu, que tout d'un coup l'on vist, le Nom, l'Office, et la situation des Muscles, d'un côsté; et la figure démonstrative, de l'autre. » Et, plus loin, il ajoute, et cela nous semble encore plus affirmatif : « Deux choses arrestent, pour l'ordinaire, l'estude de l'Anatomie... La seconde vient de la qualité des Livres qui en traitent, ou plustost de la façon, dont ils en traitent, lesquels estant faits

pour la Médecine, sont pleins et embarassez de quantité de choses inutiles aux Peintres; en sorte que, parmy cette grande forest de difficultez, on a peine à reconnoistre ce qui est nécessaire, d'avec ce qui ne l'est pas : et c'est à quoy j'ay creu avoir apporté quelque remède, en vous donnant ce petit Abrégé. »

Les planches, au nombre de trois pour le squelette et de sept pour l'écorché, sont accompagnées d'un texte explicatif qui, pour la myologie, est divisé en trois colonnes, consacrées : la première au nom des muscles, la seconde aux insertions, et la troisième à « l'office » des muscles, c'est-à-dire à leur action et aux formes qu'ils déterminent. Ces explications sont d'une très grande exactitude ; mais, malheureusement, lorsque l'auteur veut, dans de rares occasions il est vrai, expliquer les causes, la raison d'être de certaines dispositions, il commet des erreurs d'appréciation ; il ne faut pas cependant lui en garder rancune, car de nos jours encore nous les avons entendu répéter. Par exemple, il dit : « Le Fémur est voûté par devant, et enfoncé par derrière, pour *la commodité de s'asseoir* » ; et plus loin : « Entre l'Os de la Cuisse et la Jambe, il se voit un Os rond appelé la Rotule » (nous n'insisterons pas sur cette indication d'os rond appliqué à un os de forme triangulaire) « *qui sert à empescher que les Jambes ne fléchissent en devant* ».

Les planches ne sont pas toutes copiées d'après l'ouvrage de Vésale *De humani. corporis fabrica*, auquel nous avons jusqu'alors fait allusion; mais encore dans un abrégé de cet ouvrage, formé de quelques feuillets et portant, avec la même date, le titre : *Andreæ Vesalii*

Bruxellensis, scholæ medicorum Patauinæ professoris, suorum de Humani corporis fabrica librorum. Epitome, où se trouvent des figures nouvelles et d'autres qui sont composées d'éléments empruntés à l'ouvrage principal (par exemple la planche 7 de Tortebat qui représente l'écorché vu de dos). Le sujet qui fait l'objet de cette planche a sous son pied droit une tête osseuse que, à la page 248 du grand traité de Vésale, l'écorché a devant lui, posée sur une pierre sur laquelle il est agenouillé; il tient, de la main gauche, une tête copiée page 761, et, de la main droite, une autre tête, que l'on retrouve également à la page 762 [1].

Enfin, sont empruntées à la même source les deux figures qui terminent le volume, et dont l'une représente une femme et l'autre un homme nus. Tortebat explique au lecteur la raison qui l'a engagé à ajouter ces planches (fig. 48 et 49), au moyen d'une note annexée à l'une d'elles et conçue en ces termes : « Pour détromper ceux qui croyent qu'on ne peut pas sçavoir l'Anatomie sans faire dur, j'ay bien voulu vous faire voir à la fin de ce livre les deux figures que le Titien a mises à la fin de l'Epitôme de Vésale : vous en jugerez. »

L'ouvrage de Tortebat eut un grand succès, et plusieurs éditeurs en firent paraître des réimpressions ou des copies. Nous en trouvons une édition en 1760, semblable à la précédente, avec cette différence cependant que les planches, ayant été refaites, sont un peu

1. Ce sont deux têtes et non « les deux moitiés d'une tête », ainsi que le dit Robert Dumesnil dans son catalogue d'estampes intitulé · *le Peintre graveur français,* Paris, 1838, t. III, p. 223.

inférieures comme exécution, et que les sujets, n'étant plus placés dans un paysage, n'étant même pas posés sur un plan quelconque, semblent planer dans l'espace ; de plus, elle est d'un format plus petit que celui de l'édition de 1668. Nous en reproduisons le frontispice (fig. 50). Nous en retrouverons même une autre tout à la fin du XVIII[e] siècle ; mais parce que celle-ci a subi quelques changements, nous n'en ferons l'analyse que lorsque nous aurons atteint l'époque à laquelle elle a été publiée.

Une autre édition parut en 1733, et si nous ne l'avons pas citée avant de parler de celle de 1760, dont nous venons de faire mention, c'est que le nom d'un autre auteur s'y trouve associé à celui de Tortebat, et que cette adjonction constitue pour le livre une nouvelle forme à l'appréciation de laquelle nous devons nous arrêter un instant. Ajoutons tout d'abord que le même fait se reproduit encore dans une autre édition parue en 1765. A la suite de l'exposé du titre : *Abrégé d'anatomie accommodé aux arts*, etc., que nous transcrivons plus haut, ces mots ont été ajoutés : « par M. de Piles », et ensuite, comme dans la première édition, « Ouvrage très-utile, et très-nécessaire », etc., « Mis en lumière par François Tortebat, Peintre du Roy », etc.

Si de Piles a collaboré à cet ouvrage, pourquoi son nom n'était-il pas mentionné sur les éditions précédentes et, en particulier, sur l'édition originale ?

Roger de Piles (Clamecy 1635 — 1709 Paris), artiste et écrivain, fut nommé conseiller-amateur de l'Académie de peinture et de sculpture en 1699.

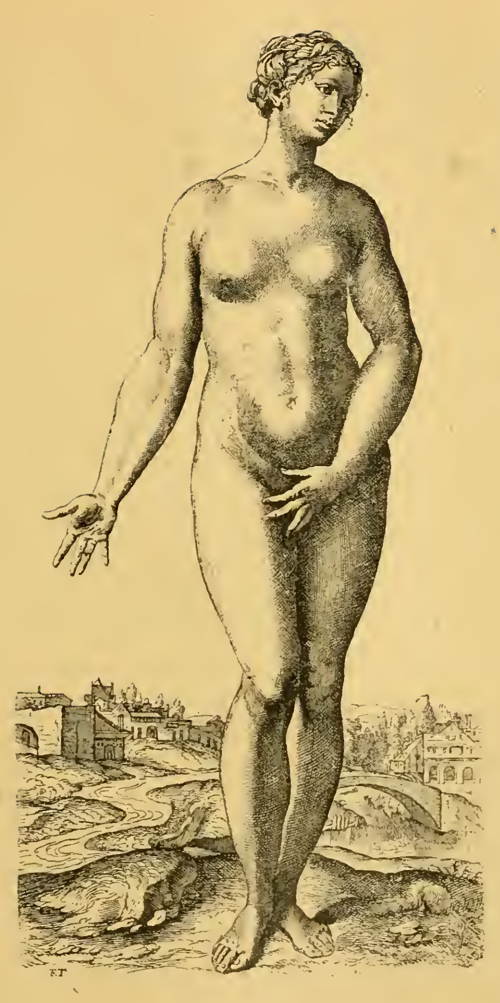


FIG. 48. — FIGURE COPIÉE D'APRÈS L'EPITOME DE VÉSALE.
(F. Tortebat. *Abrégé d'anatomie accommodé aux arts de peinture et de sculpture.*)

Il est absolument certain que Tortebat s'est occupé de graver les planches de son ouvrage, en les copiant d'après celles de Vésale; mais il n'est pas l'auteur du texte, et cela nous explique ces mots du titre : « Mis en lumière par Tortebat », et ce passage de la présentation de l'*Abrégé d'anatomie* « A Messieurs de l'Académie royale de peinture et sculpture » : « ... ne me permettent pas de différer davantage à mettre en lumière ce petit *Abrégé d'anatomie, qui m'est tombé entre les mains* ». En connaissait-il l'auteur? C'est probable. Était-il convenu avec ce dernier qu'il ne le nommerait pas? C'est possible. En tout cas, il ne nous semble pas nécessaire de rechercher les causes réelles du désintéressement momentané de de Piles qui, plus tard, déclara être l'auteur du texte dans les lignes suivantes que lui-même a écrites au sujet de l'anatomie : « J'en ai fait voir l'utilité et la nécessité dans la Préface d'un petit Abrégé que j'en ai fait, et que Monsieur Tortebat a mis en lumière. » (Voir *l'Art de peinture*, de C.-A. Du Fresnoy, Traduit en françois. Enrichi de Remarques, revû, corrigé, et augmenté, Par Monsieur de Piles, 4e édition, Paris, 1751, p. 148.)

Mais de Piles est-il l'auteur de tout le texte? Une note, annexée à l'édition de 1765, semble être destinée à faire naître des doutes à cet égard. Il nous faut donc juger de sa valeur.

Cette édition, parue chez Jombert, porte à la suite des considérations relatives au squelette : « Cet abrégé d'ostéologie est extrait du *Traité des os*, par M. du Verney, lequel fait partie des *Œuvres anatomiques* de cet homme célèbre, imprimées chez Jombert en 1761,



FIG. 49. — FIGURE COPIÉE D'APRÈS L'EPITOME DE VÉSALE.
(F. Tortebat. *Abrégé d'anatomie accommodé aux arts de peinture et de sculpture.*)

en deux volumes in-4°, avec beaucoup de figures. »

Or le texte ostéologique du « Tortebat » de 1765 ne diffère pas essentiellement de celui de l'édition de 1668, et il peut paraître étonnant alors qu'il ait été extrait d'un ouvrage publié en 1761.

Guichard-Joseph Duverney (Feurs-en-Forez 1648 — 1730 Paris), « de l'Académie Royale des Sciences, Conseiller, Médecin ordinaire du Roi, Professeur en Anatomie et en Chirurgie au Jardin Royal des Plantes de Paris[1] », ne publia qu'une partie de ses recherches anatomiques.

Ses travaux furent tous réunis après sa mort, et ce ne fut qu'en 1761 qu'ils furent publiés par les soins de Bertin, à qui Sénac avait confié les manuscrits de son maître, Duverney.

Mais, d'après la date de naissance de celui-ci, 1648, il pouvait se faire, si peu vraisemblable que cela soit, que, en 1668, date de la première édition du livre de Tortebat, il ait déjà écrit des études relatives à l'ostéologie, et que ces études aient été alors utilisées dans l'*Abrégé d'anatomie* destiné aux artistes.

Il ne nous restait donc plus qu'à comparer les deux textes.

En faisant cette comparaison, on reconnaît facilement qu'ils n'ont rien de commun, c'est-à-dire que l'on ne retrouve pas dans Duverney certains traits caractéristiques de l'ostéologie du traité de Tortebat. Nous faisons allusion aux indications que nous avons déjà relevées dans l'ouvrage de ce dernier, indications

1. Indication des qualités copiée sur le titre des *Œuvres anatomiques*.

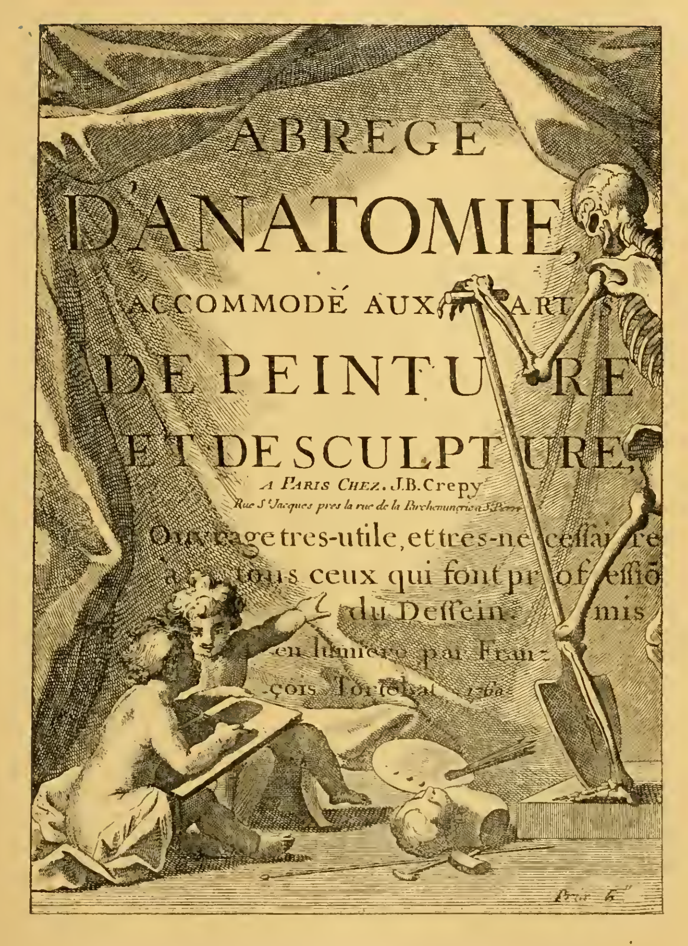


FIG. 50. — FRONTISPICE DU TRAITÉ DE F. TORTEBAT.
(Édition de 1760.)

relatives au fémur et à la rotule. En effet, Duverney

ne dit pas que le fémur est concave en arrière afin que le sujet puisse s'asseoir, et même rien n'indique qu'il en ait eu la pensée. Il ne dit pas que la rotule est ronde; mais « qu'elle a la forme d'un cœur de carte, large et mousse par en haut, se terminant en pointe par le bas » (*Œuvres anatomiques*, p. 478).

Alors pourquoi cette déclaration de Jombert qui, venant après la révélation que Tortebat n'est pas l'auteur du texte, mais que c'est de Piles, a pour résultat de faire croire que celui-ci n'a même pas rédigé ce texte entièrement? Peut-être de Piles s'est-il inspiré d'un autre auteur pour la partie descriptive? C'est possible, mais nous n'en savons rien.

N'y aurait-il pas dans l'annonce de Jombert l'indication du désir de faire connaître que, chez lui, on pouvait acquérir les *Œuvres anatomiques* de Duverney qu'il avait éditées, malgré que dans sa note il les mentionne, peut-être par finesse, comme ayant été seulement imprimées chez lui; on peut le supposer. D'autant que, pour éviter peut-être qu'après avoir fait la comparaison que nous avons faite, on ne vienne lui dire que sa note n'était pas exacte, il ne semble pas vouloir le déclarer d'une façon très précise, en employant l'orthographe « du Verney » au lieu de « Duverney », nom qu'il devait pourtant connaître, puisqu'il est ainsi orthographié d'habitude, et même dans l'ouvrage qu'il annonce et qu'il avait édité.

C'est l'Italie qui avait donné le signal des études anatomiques, et c'est là que resta un certain temps confiné ce mouvement. Aussi est-ce en Italie que nous voyons, après les planches d'André Vésale,



FIG. 51. — PLANCHE DE MYOLOGIE.
(Berrettini da Cortone. *Tabulæ anatomicæ*. Édition de 1741.)

publier les plus nombreux traités d'anatomie à l'usage des artistes.

Ainsi, dès 1618, nous voyons Pietro Berrettini da Cortone (Cortona 1596 — 1669 Rome), célèbre à la fois comme peintre, architecte et écrivain, dessiner une série de grandes planches anatomiques. D'après Choulant[1], Berrettini aurait exécuté ces dessins sous la direction de Larcher[2], chirurgien, qui se serait également occupé d'anatomie à Rome, avec Nicolas Poussin. D'après d'autres, Berrettini aurait étudié avec l'anatomiste J.-M. Castellanus. Quoi qu'il en soit, ces planches, dont la plupart s'adressent plus au médecin qu'à l'artiste, ont été ultérieurement publiées, d'abord par Pétrioli[3], puis, avec mention de leur utilité spéciale pour les artistes, par F. Petraglia[4].

Les vingt-sept planches qui illustrent chacun de ces deux ouvrages sont semblables dans l'une et l'autre de ces publications, mais présentent cependant quel-

1. L. Choulant, *op. cit.*, p. 84.

2. Bouchitté indique aussi (voir *le Poussin : sa vie et son œuvre*, Paris, 1858, p. 39) que le Poussin « trouva à Rome, pour se perfectionner dans l'étude de l'anatomie, les instructions de Nicolas Larcher, chirurgien » (et non Lache et Larche, ainsi que l'écrit Choulant).

3. *Tabulæ anatomicæ a celeberrimo pictore Petro Berrettino Cortonensi delineatæ, et egregii æri incisæ nunc primum prodeunt, et a Cajetano Petrioli Romano Doctore, regis Sardiniæ Chirurgo, publico Anatomico, et inter Arcades Erasistrato Coo. Notis illustratæ, Romæ,* 1741.

4. *Tabulæ anatomicæ ex archetypis egregii pictoris Petri Berrettini Cortonensis expressæ et in æs incisæ. Opus chirurgis et pictoribus apprime necessarium. Alteram hanc edit. recens. Franciscus Petraglia philosophiæ et medicinæ professor, Romæ,* 1788.

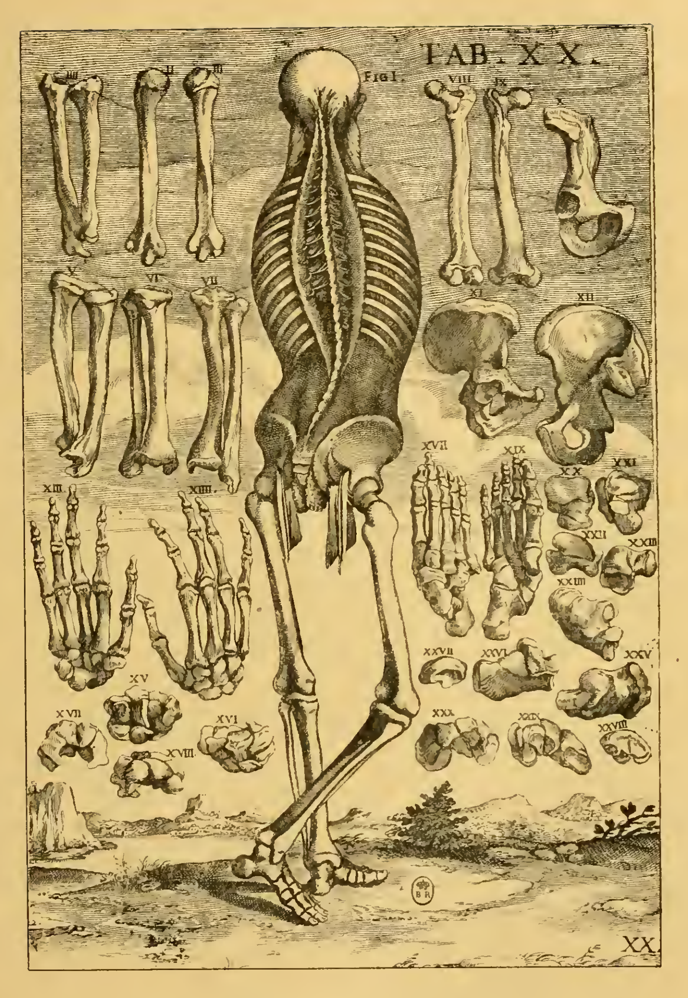


FIG. 52. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE ET DE MYOLOGIE.
(Berrettini da Cortone. *Tabulæ anatomicæ*. Édition de 1741.)

ques différences. Nous analyserons d'abord celles de l'édition de 1741.

Auparavant il est nécessaire de rappeler que Berrettini était doué d'une très grande facilité d'exécution, que son dessin n'était pas toujours très correct, et que, étant surtout décorateur, il en avait les qualités et aussi les défauts. Tout en admettant que ces qualités sont précieuses, il faut cependant bien reconnaître qu'elles ne se concilient pas toujours avec celles qui caractérisent un dessin exact d'anatomie ; nous ne voulons pas dire qu'il est indispensable que le dessin scientifique soit d'un aspect froid et compassé, non ; mais, tout en étant pittoresque, il doit être clairement exprimé, et donner à celui qui l'examine une notion ferme et précise des détails de la pièce anatomique qu'il est destiné à remplacer. Il n'en est pas ainsi pour les dessins de Berrettini. L'allure des figures, le pittoresque de leur disposition indiquent de suite quelles étaient les tendances artistiques de leur auteur. De plus, si l'on examine les détails, on voit que, ou il n'avait pas la nature sous les yeux, ou que son attention n'y était pas suffisamment fixée. Elles sont d'un modelé lourd et noir, d'une teinte gris foncé uniforme, qui semblent démontrer l'indécision ressentie par leur auteur, lors de la représentation de certains détails, auxquels sa conscience d'artiste et d'anatomiste aurait dû l'engager à porter une plus grande attention.

Dans les vides que les figures principales laissaient libres dans la feuille, sont représentées des régions détachées ; mais la plupart de ces régions sont copiées dans Vésale, ou dans Valverde, ce qui est identique.

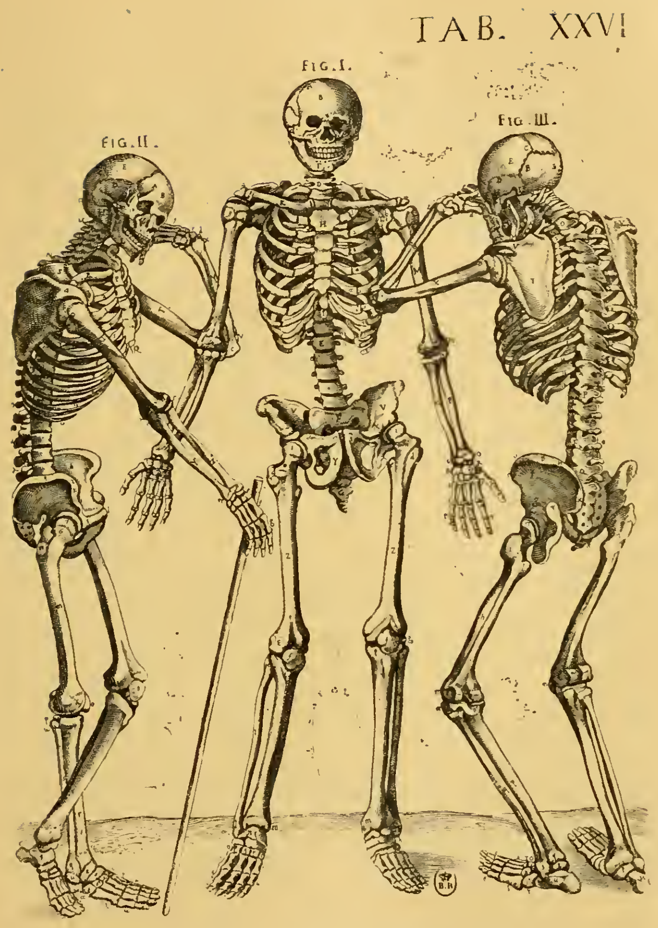


FIG. 53. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE.
(Berrettini da Cortone. *Tabulæ anatomicæ.* Édition de 1741.)

On y retrouve les têtes sectionnées destinées à montrer

l'encéphale; dans la planche que nous reproduisons (fig. 51), le torse reposant sur une pierre et destiné à montrer certains détails des viscères abdominaux, le mésentère qui occupe la partie droite de cette même planche, se retrouvent également aux pages 564 et 565 du traité de Vésale; d'autres figures encore sont copiées chez le même auteur. Certaines d'entre elles sont d'un arrangement critiquable; nous citerons comme exemple la planche XX (fig. 52), qui montre un squelette auquel ne restent attachés que les muscles intercostaux, la partie profonde des parois abdominales, quelques faisceaux des muscles des gouttières vertébrales ; ce squelette, placé dans un paysage, est entouré de pièces osseuses détachées, dont l'abondance et la disposition générale font naître fatalement l'idée de la pluie.

Enfin, dans la planche XXVI (fig. 53) qui représente trois squelettes groupés, on reconnaît de suite ceux de Vésale, revus par Valverde et revus encore par Berrettini.

Mais, si nous analysons certains détails qui étaient bien chez Vésale, nous les verrons moins heureusement rendus chez Valverde, et encore moins bien exprimés par Berrettini; nous faisons surtout allusion aux pieds des squelettes que nous venons de mentionner.

Nous en profiterons pour noter une remarque générale que nous avons faite et qui nous a procuré un certain étonnement : dans certains ouvrages, les squelettes sont moins bien dessinés que les écorchés. Pourquoi? Peut-être pourrait-on l'expliquer par ce fait que l'artiste, connaissant mieux les formes du

modèle vivant, et ayant du plaisir à les reproduire, se



FIG. 54. — FRONTISPICE.
(Berrettini da Cortone. *Tabulæ anatomicæ*. Édition de 1741.)

trouvait, au moins pour les dessins de muscles super-

ficiels, dans des conditions plus favorables lorsqu'il dessinait la myologie. Peut-être manquait-il de patience pour dessiner les os. Il ne peut y avoir que des raisons de ce genre pour expliquer la différence qui existe quelquefois, comme exactitude de dessin, et même comme recherche de la forme générale, entre, par exemple, le pied écorché et cette même région réduite à ses seuls éléments osseux.

Le frontispice de cet ouvrage est intéressant comme composition anatomique, c'est pourquoi nous le reproduisons (fig. 54).

L'édition de 1788 est, nous l'avons déjà dit, plus spécialement destinée aux artistes; mais ce sont les mêmes planches que dans l'édition précédente, de sorte que celle-ci étant spéciale aux médecins, la valeur de l'ouvrage, au point de vue de l'enseignement plastique, ne se trouve pas nettement dégagée. Les filets nerveux représentés voilent la forme des muscles et en compliquent le modelé; les viscères, que la plupart des sujets dessinés donnent à contempler, n'offrent qu'un médiocre intérêt pour l'étude des formes. Il y a cependant une différence entre ces planches et celles de l'édition première : les parties accessoires (encéphales, etc.) placées dans les vides ont été supprimées. De plus, elles sont imprimées en teinte sanguine; mais, quoiqu'elles rappellent ainsi davantage, par leur couleur, les dessins de certains artistes, il faut avouer que cela n'est pas suffisant.

Le frontispice est complètement changé. Dans une salle de style antique sont représentés, drapés également à l'antique : dans la partie gauche, un professeur



FIG. 55. — FRONTISPICE.
(C. Errard et B. Genga. *Anatomia per uso et intelligenza del disegno.*)

et ses élèves examinant un cadavre, et, dans la partie

droite, d'autres élèves dessinant un squelette d'après lequel un professeur fait une démonstration. Comme il ne présente aucun caractère intéressant au point de vue de la facture, nous ne le reproduisons pas.

En résumé, nous ne trouvons pas dans cet ouvrage le résultat de la préoccupation, chez l'auteur, de faire un véritable traité d'anatomie plastique, et nous ne pensons pas que les artistes qui l'ont consulté aient jamais réussi à y trouver les renseignements que, d'après le titre, ils étaient en droit d'espérer.

En 1691, à Rome, CHARLES ERRARD (Nantes 1606 — 1689 Rome), peintre, nommé membre de l'Académie de peinture et de sculpture en 1648, fit exécuter par l'anatomiste BERNARDINO GENGA (1655 — 1734), un traité d'anatomie plastique, comprenant neuf planches d'ostéologie, quatorze de myologie, et seize planches reproduisant des statues antiques, telles que le *Laocoon*, le *Gladiateur*, le *Faune* et l'*Hercule Farnèse*. Ce traité porte le titre suivant : *Anatomia per uso et intelligenza del disegno ricercata non solo su gl'ossi, e muscoli del corpo humano; ma dimostrata ancora su le statue antiche più insigni di Roma delineata in più tavole con tutte le figure in varie faccie, e vedute. Per istudio della regia academia di Francia pittura e scultura, sotto la direzzione di Carlo Errard gia direttore di essa in Roma. Preparata su'i cadaveri dal dottor Bernardino Genga regio anatomico. Con le spiegazoni et indice del signor Canonico Gio. Maria Lancisi gia medico segreto della Sta Mem^a^ di papa Innocentio XI. Opera utilissima à Pittori, e Scultori, et ad'ogni altro studioso delle nobili Arti del Disegno.* Roma, 1691.



FIG. 56. — PLANCHE DE MYOLOGIE.

(C. Errard et B. Genga. *Anatomia per uso et intelligenza del disegno.*)

Il débute par une planche symbolique d'une composition et d'une exécution véritablement remarquables; nous la reproduisons (fig. 55).

Les planches, gravées en taille-douce, sont d'une grande souplesse d'exécution, quelquefois même d'une souplesse qui enlève, en particulier aux figures d'écorchés, un peu de fermeté, et détruit cette exagération de modelé des formes extérieures qui est due à l'absence de la peau. Les écorchés représentés dans ces planches semblent revêtus d'un voile léger et transparent au travers duquel on apercevrait les muscles (fig. 56); pour certaines figures même, ce n'est qu'après les avoir regardées avec attention qu'on acquiert la certitude qu'elles sont bien des figures de myologie; l'Hercule Farnèse, entre autres (fig. 57), donne l'impression d'une statue sur laquelle les intervalles qui séparent les muscles auraient été seulement un peu plus accusés qu'ils ne le sont dans l'original antique. Cependant, malgré cette grande discrétion de modelé, on aperçoit tous les muscles et on peut étudier leur forme, l'emplacement qu'ils occupent, le trajet qu'ils suivent et leurs terminaisons. Mais c'est tout; on ne peut y apprendre leur constitution.

Or on sait qu'un muscle est composé d'une partie charnue, rouge, et de tendons blanchâtres; que de ces deux éléments, qui ne diffèrent pas uniquement par leur aspect, l'un seul se contracte et change de forme, tandis que l'autre ne se contracte pas. On sait aussi que, pour représenter ces deux parties, il est nécessaire de les différencier, en donnant aux fibres charnues une tonalité d'une valeur plus foncée que celle du ton

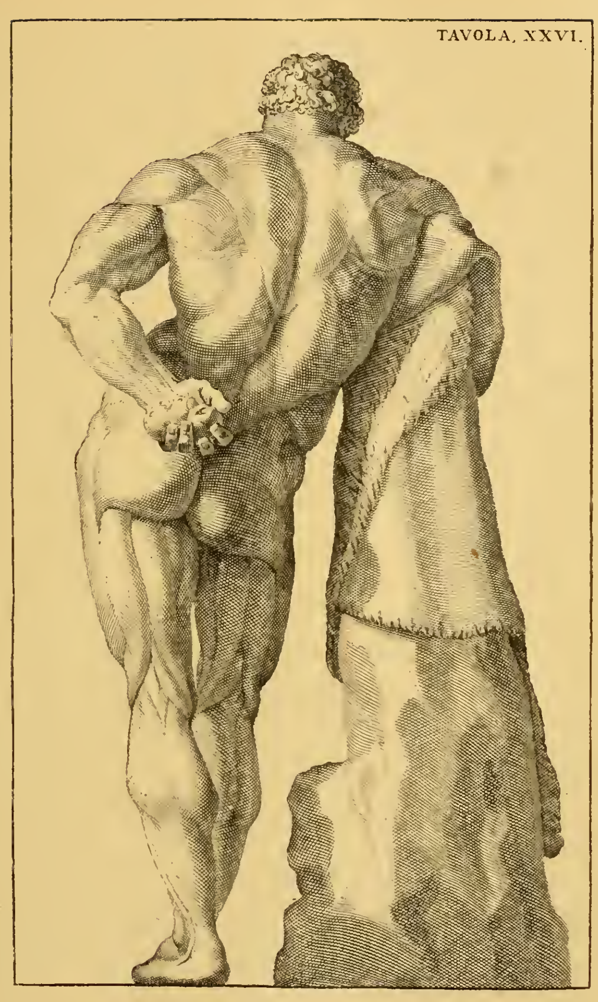


FIG. 57. — PLANCHE DE MYOLOGIE.

(C. Errard et B. Genga. *Anatomia per uso et intelligenza del disegno.*)

au moyen duquel on indique les tendons. Dans les planches de l'ouvrage qui nous occupe, chacun des muscles est de la même teinte claire dans toute son étendue, la direction des fibres est à peine indiquée ; de sorte que rien dans leur aspect, dont nous venons de rappeler l'importance, ne révèle les détails relatifs à leur constitution. Cette lacune est regrettable, car, si elle n'existait pas, nous pourrions dire, sans restriction, que les planches du traité d'Errard et de Genga ont une très grande valeur au point de vue de l'enseignement de l'anatomie plastique.

Vers la même époque, c'est-à-dire à la fin du XVIIe siècle, un élève de Berrettini, CARLO CESIO (Rome 1626 — 1686), peintre et graveur, qui avait fondé une académie de peinture, composait un traité d'anatomie plastique, qui ne fut publié qu'après sa mort, sous le titre : *Anatomia dei Pittori. Cognizione dei muscoli del corpo umano per il disegno*. Roma, 1697. — Une édition allemande en a été publiée par Daniel Preisslern, sous le titre : *L'anatomia dei pittori del Signore Carlo Cesio;* Nürnberg, 1759. L'exemplaire que possède la Bibliothèque de l'école des Beaux-Arts ne porte pas l'indication de la date d'édition, en tout cas cette édition italienne : *Cognizione de Muscoli del Corpo Umano, Per uso di disegno, Opera di Carlo Cesio, Roma,* doit être de la fin du XVIIIe siècle, car sur le titre est représenté l'Écorché de Houdon.

Malgré qu'il nous soit pénible d'avoir à signaler la faiblesse d'un ouvrage ; malgré la pensée des efforts que l'on peut supposer que l'auteur a faits pour méditer et exécuter cet ouvrage; le souvenir du talent qu'il

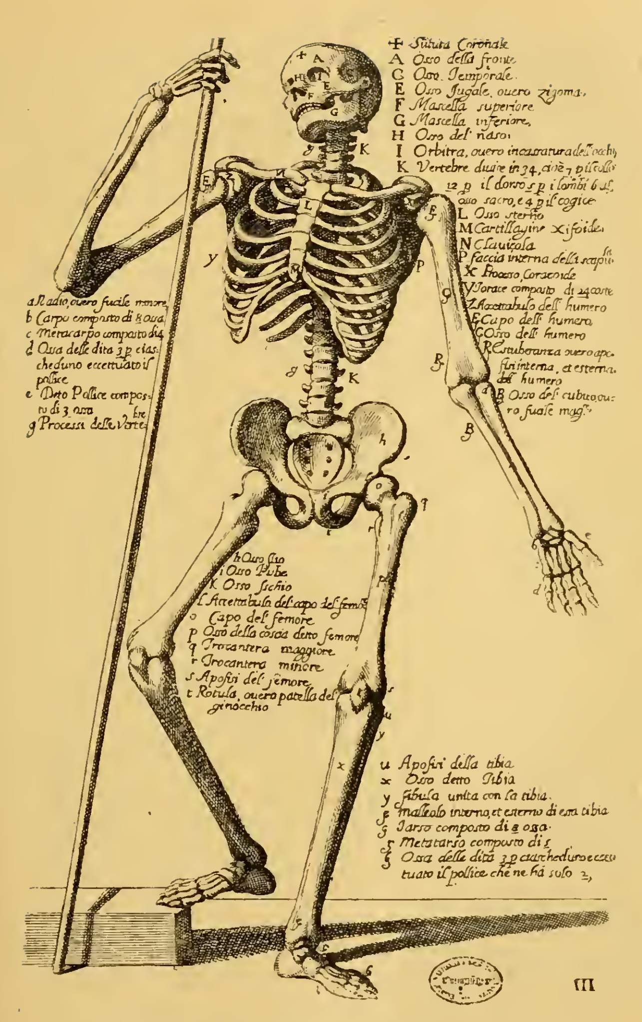


FIG. 58. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE.

(Carlo Cesio. *Cognizione de muscoli del corpo umano.*)

a déployé dans certaines de ses œuvres; malgré ces considérations auxquelles nous voudrions pouvoir donner la préférence; nous sommes obligés, c'est un devoir qu'il faut remplir, de dépeindre les faits avec sincérité. Les regrets que nous venons d'exprimer, nous les ressentons aussi vivement qu'il est possible, à la contemplation des planches de l'ouvrage que nous venons de signaler. Mais hâtons-nous d'ajouter que (nous avons eu déjà l'occasion de le dire, p. 154) ce sont surtout les dessins de squelettes qui présentent la plus grande infériorité, et que, à la rigueur, les figures de myologie, quoique médiocres, même très médiocres, n'auraient pas excité d'une façon aussi vive notre mécontentement.

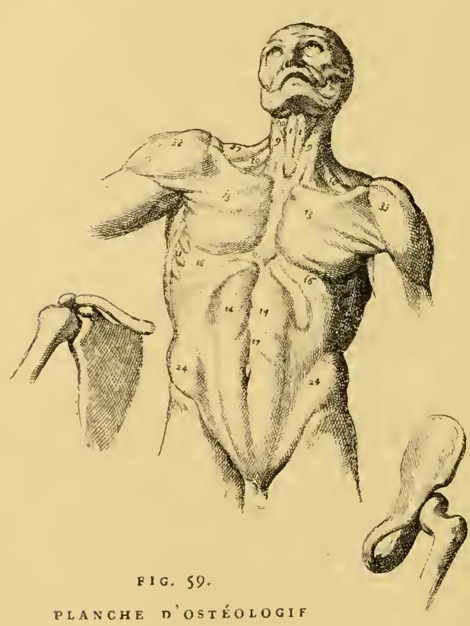


FIG. 59.
PLANCHE D'OSTÉOLOGIE ET DE MYOLOGIE.
(Carlo Cesio. *Cognizione de muscoli del corpo umano.*)

Reproduisant l'un de ces squelettes (fig. 58), peut-être n'aurons-nous pas besoin de parler bien longuement de ces planches d'une exécution si enfantine. Nous



FIG. 60.

PLANCHE DE MYOLOGIE.

(Carlo Cesio. *Cognizione de muscoli del corpo umano.*)

attirerons cependant l'attention sur le volume de l'humérus, l'aspect des os de l'avant-bras et de la main, la forme du bassin et en particulier du sacrum, la proportion des os des membres inférieurs dont le fémur se trouve être plus court que le tibia, la forme de la rotule, etc.

Aux deux planches de squelettes sont annexées quatorze planches de myologie, dont neuf de fragments et cinq de figures d'ensemble (ces seize planches sont numérotées jusqu'à XVIII, le titre et l'Avertissement ayant été comptés pour deux planches). Elles reproduisent simplement ce que l'on peut voir sur un mauvais moulage dont l'infériorité ne résulterait pas seulement de la qualité de la reproduction, mais encore de son manque d'exactitude. Ainsi, l'on y voit (fig. 59) des droits de l'abdomen sans intersections ; des trapèzes s'insérant par les faisceaux de leur partie inférieure à l'apophyse acromion, et recouvrant, par conséquent, environ la moitié de l'étendue de la fosse sous-épineuse (fig. 60) ; pas d'aponévroses d'insertion à ce muscle; le rhomboïde, indiqué dans une figure de l'écorché représentant les muscles de la deuxième couche, ne plus exister, sur l'écorché de la couche superficielle, dans l'intervalle triangulaire au niveau duquel cependant on devrait l'apercevoir. On voit encore que, si les muscles de l'avant-bras sont d'une exécution très rudimentaire, les muscles de la jambe ne valent guère mieux.

Quant au texte, il se réduit tout simplement à l'énumération des parties représentées.

Pour ce qui a rapport à l'Italie, immédiatement

après les ouvrages que nous venons d'analyser, nous signalerons ici, mais simplement en citant leurs titres, pour y revenir plus tard parce que cette énumération va nous amener à l'époque contemporaine, les ouvrages ou traités de Ercole Lelli[1], de Caldani[2], de B. de Rubeis[3], de Giuseppe del Medico[4], de L. Uguccioni[5], de G. Sabattini[6], de Mascagni[7], de G. Bossi[8], et de Squanquerillo[9].

Ayant été entraînés, par l'énumération qui précède, au delà des limites du siècle qui fait le sujet du présent chapitre, nous allons maintenant y revenir afin

1. *Anatomia esterna del corpo umano, per uso de' pittori e scultori, delineata ed incisa da Ercole Lelli, con la denotiazone delle parti* (voir p. 201).

2. Floriano Caldani, *Riflessioni sull' uso dell' anatomia nella pittura*. Venezia, 1808. Cet ouvrage a été traduit en français par H. Kühnholtz (voir p. 328).

3. Giovanni Battista de Rubeis, *Trattato dei ritratti ossia trattato per coglier le fisionomie. Trattato d'anatomia per uso dei pittori*. Parigi, 1809 (voir p. 256).

4. Giuseppe del Medico, *Anatomia per uso dei pittori e scultori*, avec 38 planches. Roma, 1811 (voir p. 256).

5. Leopoldo Uguccioni, *Elementi di anatomia esterna*, avec 21 planches. Firenze, 1813 (voir p. 278).

6. *Tavole anatomiche per li pittori e gli scultori, di Giambattista Sabattini, professore d'anatomia nella Reale Accademia di belli arti in Bologna*, etc., avec 48 planches. Bologna, 1814 (voir p. 278).

7. Paolo Mascagni, *Anatomia per uso degli studiosi di scultura e pittura*, Firenze, 1816 (voir p. 278).

8. *Tavole anatomiche disegnate dal Pittore Giuseppe Bossi, ora per la prima pubblicate sotto la Direzione del Pittore Giuseppe Sogni, professore d'elementi di figura presso l'Accademia di belle arti, e del Pittore Giovanni Servi, aggiunto al professore suddetto.* Milano (voir p. 280).

9. Costantino Squanquerillo, *Opera di anatomia pittorica*, Roma, 1837 (voir p. 322).

de jeter un coup d'œil sur l'état des études anatomiques, à cette époque, dans les Pays-Bas.

Ce que nous avons dit des Pays-Bas en général (voir p. 114) se vérifie tout particulièrement pour l'École d'Anvers et pour son plus illustre représentant, P.-P. Rubens. Déjà Frans Floris (Anvers 1518?—1570) était allé étudier en Italie. Puis nous voyons Martin de Vos (Anvers 1532[1]—1603) aller étudier en Italie avec le Tintoret[2], Abraham Janssens (1575—1632) avec les Carrache[3]. « Un jeune artiste qui n'eût pas fait le voyage d'Italie eût passé pour un homme sans valeur et même sans conscience, puisqu'il aurait négligé l'occasion de s'instruire et de se perfectionner[4]. »

C'est à cet usage que se conforma Rubens (Siegen 1577—1640 Anvers), lorsqu'en 1600, à l'âge de vingt-trois ans, il partit pour l'Italie et étudia successivement à Mantoue, Rome, Venise, Milan et Gênes[5]. C'est certainement en Italie seulement qu'il fit des études d'anatomie et surtout d'après les dessins des maîtres.

1. Nous indiquons cette date d'après A.-J. Wauters, *La Peinture flamande*. F. Villot, dans sa *Notice des tableaux du musée du Louvre*, indique l'année 1524 et signale que certains biographes fixent la date de naissance de Martin de Vos en 1520 et 1531.

2. A. Michiels, *Rubens et l'École d'Anvers*, Paris, 1877, p. 31, et Wauters, *op. cit.*, p. 160.

3. A. Michiels, *op. cit.*, p. 33.

4. A. Michiels, *op. cit.*, p. 60.

5. Voir Armand Baschet, *Pierre-Paul Rubens, peintre de Vincent Ier de Gonzague, duc de Mantoue* (*1600-1608*). *Son séjour en Italie et son premier voyage en Espagne, d'après ses lettres et autres documents inédits* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1866, 1867 et 1868).

Nous en trouvons la preuve dans une intéressante notice insérée par M. Pawlowski dans une publication récente[1]. Il s'agit de l'analyse d'une sorte de cahier de notes et dessins de l'illustre peintre d'Anvers. Ce manuscrit, qui donne les preuves les plus complètes de ses études anatomiques, se divise en cinq parties : la première traite des éléments de la figure humaine; la seconde, de la figure humaine au repos; la troisième, de la figure humaine en mouvement; la quatrième, des statues d'enfant; la cinquième, des proportions de la femme; le tout est mêlé d'observations sur l'optique, sur les lumières et les ombres, sur les proportions, sur l'anatomie et sur l'architecture. Ce seul résumé nous rappelle les manuscrits de Léonard de Vinci, et en effet, « dans ce répertoire, dit M. Pawlowski, fait pour sa propre instruction, Rubens a principalement copié les œuvres d'autrui, en y choisissant des exemples à l'appui de son texte. Nous y voyons beaucoup de copies des statues antiques conservées à Rome... Il a copié ensuite nombre de dessins de Raphaël et surtout une série de dessins didactiques de Léonard de Vinci, qu'il a trouvés chez Pompéo Léoni, d'après sa propre déclaration ».

Choulant[2] reproduit un dessin anatomique de P.-Paul Rubens, extrait d'un album de dessins de ce maître conservé au musée d'Amsterdam. C'est un écor-

1. *Pierre-Paul Rubens; sa vie et ses œuvres.* Paris, 1889. Voir, p. 222, le chapitre : Théorie de la figure humaine, avec dessins originaux de Rubens, par Gustave Pawlowski, conservateur de la Bibliothèque Firmin-Didot.

2. L. Choulant, *op. cit.*, p. 193.

ché complet, représentant un homme debout (fig. 61), dans le mouvement de la marche, les mains croisées derrière le dos. Les modelés osseux y sont à peine indiqués et la musculature est d'un dessin très incomplet. Le Cabinet des gravures de Dresde possède, ajoute Choulant, un certain nombre de feuilles où sont représentés les muscles du bras, de la main, du pied, et diverses autres figures d'anatomie, le tout réuni en un album dont la première page porte sur son frontispice la mention : « *P.-P. Rubens delineav. Antverp. apud Alexand. Volt. Paul. Pontius sculpsit.* »



FIG. 61.

DESSIN ANATOMIQUE DE RUBENS.

(D'après Choulant, *Geschichte der anatomischen abbildung.*)

Dès la fin du XVIe siècle, puis surtout aux XVIIe et XVIIIe, les Pays-Bas comptèrent parmi leurs médecins et

naturalistes un grand nombre d'anatomistes éminents, tels que, pour ne citer que les plus célèbres, Swammerdam (1637—1680), Ruysch (1638—1731), qui avait organisé dans sa demeure un musée anatomique souvent visité et finalement acquis par Pierre le Grand; God. Bidloo (1649—1713), qui professa successivement à La Haye, puis à Leyde et publia un grand ouvrage d'anatomie composé de 105 planches dessinées par Gérard de Lairesse et gravées par A. Blooteling et les frères Van Gunst[1]; B.-S. Albinus (1697—1770), le plus célèbre anatomiste de l'époque, qui a donné, pour l'ostéologie et la myologie notamment, les plus belles planches anatomiques, dessinées la plupart par J. Vandelaar, d'Amsterdam; et enfin Ed. Sandifort (1763—1819), élève et successeur d'Albinus, dont le *Museum anatomicum* (Leyde, 1793) contient des planches dessinées par Abraham Delfos, gravées par Robert Muys et Pieter de Maré. Nous voyons ainsi les noms d'artistes célèbres associés à ceux d'anatomistes éminents, comme nous avons vu le nom de Léonard de Vinci associé à celui d'Antonio della Torre, le nom de Michel-Ange à celui de Colombo, le nom de Rosso, ou, plus exactement, celui de Geoffroy Tory, à celui de Charles Estienne, le nom de Benvenuto Cellini à

1. Bidloo fut, comme Vésale, victime d'un véritable plagiat : un médecin anglais, W. Cooper, s'empara sans scrupule de ses planches; il en fit acheter trois cents exemplaires chez un libraire d'Amsterdam, y fit ajouter des lettres de renvoi, y joignit quelques figures nouvelles, et publia l'ouvrage sous son nom (Will. Cooper, *The anatomy of human bodies with figures drawn after the life by some of the best masters in Europa*, Oxford, 1694). — L'ouvrage original de Bidloo est d'Amsterdam, 1685.

ceux de Vidus Vidius et de Bérenger de Carpi. Aussi faut-il s'attendre à voir les artistes des Pays-Bas se livrer à l'anatomie pour leur propre compte et publier des traités spéciaux d'anatomie plastique.

Mais certains s'inspirèrent des travaux de leurs prédécesseurs, et parmi ces derniers nous retrouvons Vésale. Tel est le cas de Jacob van der Gracht, qui grava à l'eau-forte les planches de son *Anatomie à l'usage des peintres et sculpteurs*. Dans cet ouvrage intitulé : *Anatomie der wtterlicke deelen van het Menschelick Lichaem Dienende om te verstaen ende volkomentlick wt te beelden alle beroerlicheit des selven Lichaems. Aengewesen door Iacob vander Gracht Schilder. Bequaem voor Schilders, Beelt-houwers, Plaet-snyders, als oock Chirurgiens. In s'Graven Hagæ*, 1634, se trouve un frontispice intéressant (fig. 62), représentant un cadavre attaché au moyen d'une corde, le membre supérieur gauche disséqué, sur lequel un professeur montre la disposition des muscles de l'avant-bras à des auditeurs qui l'entourent. Une femme assise, tenant une palette et des brosses de la main gauche, un masque retombant sur la poitrine et retenu à son cou, la bouche voilée d'un léger bandeau, montre la scène de l'index de la main droite. Viennent ensuite deux planches de squelettes, et seize planches de myologie dont les deux dernières représentent les muscles de la main et du pied.

Mais toutes ces planches sont copiées d'après l'ouvrage de Vésale, et si l'une d'elles présente une différence c'est celle qui a pour sujet le squelette vu de profil. Celui-ci, également emprunté à Vésale, est

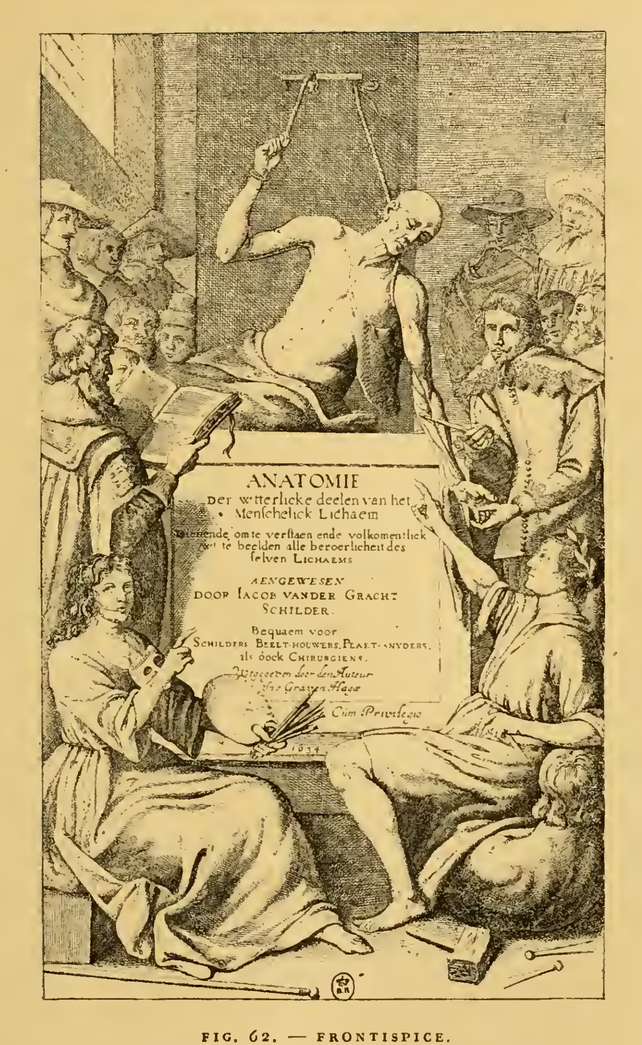


FIG. 62. — FRONTISPICE.

(Jacob van der Gracht *Anatomie der wtterlicke deelen van het Menschelick Lichaem Dienende*, etc.)

accompagné d'un autre squelette couché sur le dos, vu par la partie supérieure du thorax, dont la tête est séparée du corps et la mâchoire inférieure également séparée du reste de la face. Ce squelette a été ajouté par Gracht.

CHAPITRE X

XVIIIe SIÈCLE

Jusqu'alors nous avons vu que les planches de l'ouvrage de Vésale ont souvent été utilisées par d'autres auteurs ; elles le seront encore dans les temps qui vont suivre ; mais elles ne seront plus seules ; les belles planches de l'atlas d'Albinus seront également mises à contribution. C'est pourquoi il est nécessaire, avant d'aller plus loin, que nous nous occupions spécialement de cet auteur.

Albinus fit partie d'une famille de médecins allemands dont le véritable nom est Weiss, c'est-à-dire *blanc,* en allemand, transformé en Albinus, du latin *albus,* qui a la même signification.

Bernard-Siegfried Albinus (Francfort-sur-l'Oder 1696—1770 Leyde) fut l'un des plus grands anatomistes de son temps. Après avoir reçu l'enseignement de son père, de Boërhaave, de Rau et de Bidloo, il vint en France en 1718, où il se lia avec Winslow et Sénac. Après avoir reçu à Leyde, en 1719, le grade de docteur, il succéda, en 1721, au docteur Rau dans la

chaire d'anatomie et de chirurgie. Nous avons déjà cité, à propos d'Eustachi (voir p. 110), l'un des ouvrages qu'il a publiés; parmi ceux qu'il a encore fait paraître, un seul nous intéresse, celui dans lequel se trouvent les belles planches que, comme nous l'avons déjà dit et ainsi que nous le verrons plus loin, d'autres auteurs ont utilisées. Nous faisons allusion à celui qui a pour titre : *Tabulæ sceleti et musculorum corporis humani. Ludguni Batavorum*, 1747, in-folio. Les planches gravées en taille-douce qui illustrent ce magnifique ouvrage, ont été exécutées par J. Vandelaar, d'Amsterdam. Ces planches sont superbes; elles sont non seulement d'une grande exactitude au point de vue scientifique, mais encore d'une fantaisie qui, si elle n'était interprétée avec autant de talent, pourrait paraître quelquefois un peu hasardée. Par exemple, le squelette vu par sa face antérieure est accompagné d'un Amour qui voltige et fait flotter une draperie; celui qui est vu par sa face postérieure est près d'un mausolée sur lequel se trouve une figure d'homme couché (fig. 63); les planches de myologie représentent, pour la plupart, l'écorché dans un paysage; deux de ces planches le représentent, de plus, accompagné d'un rhinocéros situé, non dans un plan éloigné, de façon à être réduit à de petites dimensions par rapport à l'ensemble, mais dans un plan très rapproché du sujet principal, de sorte que cet animal occupe toute la largeur de l'espace dessiné (fig. 64). Mais ce rhinocéros est si bien, il est si intéressant comme facture, qu'on ne s'aperçoit pas, pour ainsi dire, de la bizarrerie de sa présence, malgré la différence qui existe entre

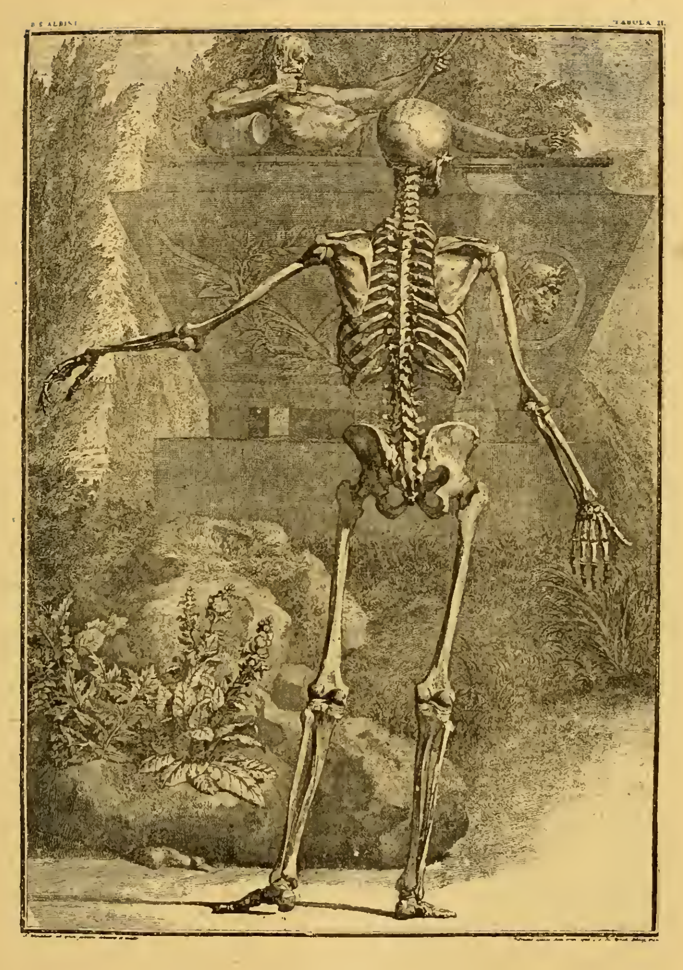


FIG. 63. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE.

(Albinus. *Tabulæ sceleti et musculorum corporis humani.*)

l'aspect élégant du sujet disséqué et la constitution robuste de son compagnon.

Une édition anglaise de cet ouvrage parut à Londres en 1749; elle est accompagnée des mêmes planches, mais copiées par un autre artiste, C. Grignion, d'après celles de Vandelaar. Elles sont absolument semblables à ces dernières, comme sujets et composition; mais leur exécution est bien inférieure. Pour cette raison, ce qui était admissible et intéressant dans l'édition originale le devient beaucoup moins; la facture étant moins souple, moins enveloppée, est cause que ce qui nous avait enthousiasmé semble alors discutable, et que, particulièrement, la présence du rhinocéros risque de ne plus être acceptée.

Ces planches, reproduites sous moindres dimensions, par l'Anglais John Brisbane, ont été publiées comme traité destiné spécialement aux artistes, sous le titre : *The anatomy of painting, new edition of six tables of Albinus, with an introduction giving a short view of picturesque anatomy*, London, 1769. Ce sont encore elles qu'a copiées Cornelis Ploos van Amstel (Amsterdam 1726—1798), peintre et graveur, auteur d'un traité d'anatomie plastique ayant pour titre : *Aanleiding tot de Kennis der Anatomie, in de tekenkunst, betreklyk tot het menschbeeld, door Cornelis Ploos van Amstel*, Amsterdam, 1783. Cet ouvrage renferme vingt-sept planches au trait gravées sur cuivre, d'une grande finesse et d'une parfaite exactitude. Ploos van Amstel est connu par ses chromogravures sur cuivre; aussi a-t-il utilisé ce mode de représentation dans son ouvrage, dont les dernières planches (de 19 à 27) figurent

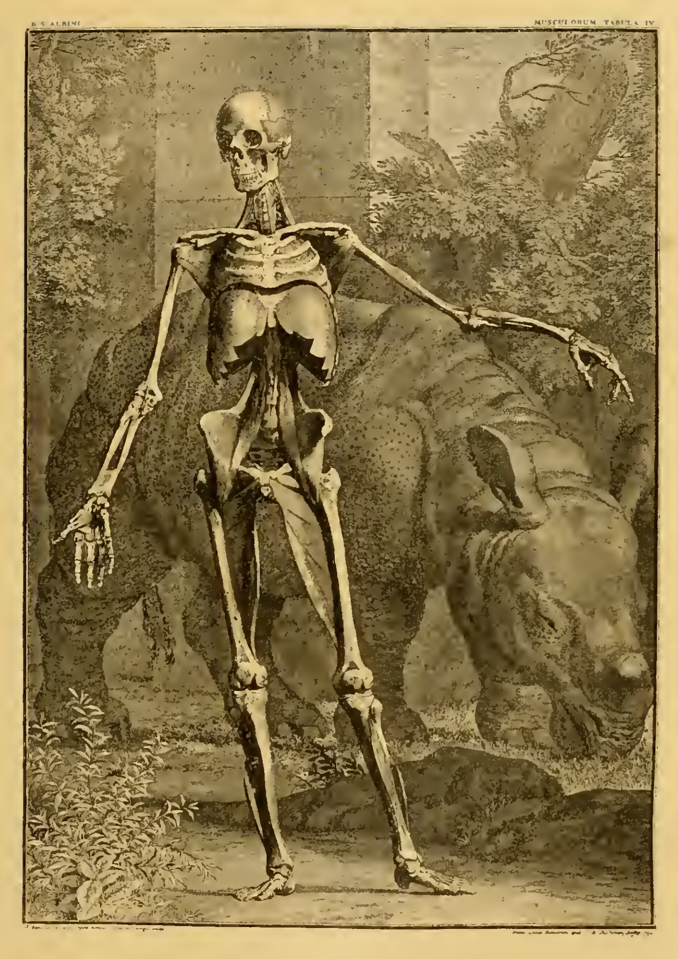


FIG. 64. — PLANCHE DE MYOLOGIE.

(Albinus. *Tabulæ sceleti et musculorum corporis humani.*)

des écorchés sur lesquels les traits du squelette et ceux de la musculature sont tirés en couleurs différentes.

Ce sont encore certaines des planches d'Albinus qui ont été copiées, malgré l'intention de reproduire les planches d'Amstel, dans le manuel d'anatomie plastique de Jean Henri Lavater (Zurich 1768—1819), médecin, fils de l'auteur des œuvres relatives à la physiognomonie, ouvrage dont l'édition primitive a pour titre : *Anleitung zur Anatomischen Kenntniss des Menschlichen Körpers für Zeichner und Bildhauer, Mit vielen Kupfertafeln, grösstentheils nach den Albinschen des Herrn Ploos von Amstel.* Zurich, 1790. Cet ouvrage a eté traduit en français et alors fut intitulé : *Elémens anatomiques d'ostéologie et de myologie à l'usage des peintres et sculpteurs* par J.-H. Lavater. Traduits de l'allemand par Gauthier de la Peyronie, et Enrichis de notes et observations intéressantes du Traducteur. Paris, Zurich, Basle, 1797.

Les planches qui accompagnent ce volume semblent à première vue avoir été imprimées avec les cuivres mêmes qui ont servi pour celui de Ploos van Amstel. Leur ressemblance est telle que ce n'est qu'en y regardant de très près, en comparant leurs plus menus détails que l'on peut se convaincre que Lavater les a fait copier. Il en résulte que, en définitive, ce sont encore les planches de l'atlas d'Albinus qui ont été utilisées, puisque, ainsi que nous l'avons vu plus haut, c'est à Albinus qu'Amstel a largement emprunté.

Quant au texte, d'un style un peu diffus, il ne donne qu'une idée imparfaite de la situation, de la forme, du rôle que remplissent les différentes parties

du squelette et de l'écorché; l'auteur, malgré le titre de l'ouvrage, n'a pas eu la moindre préoccupation d'expliquer la nature des formes et la raison d'être de leurs modifications. Bien qu'il déclare que « le dessinateur doit avoir une connoissance parfaite des os qui forment la charpente de la machine humaine » (Introduction, p. 10), les démonstrations d'ostéologie sont sacrifiées, l'arthrologie est passée sous silence, l'auteur étant convaincu, ainsi qu'il le dit du reste, que « l'étude de la Myologie est encore plus nécessaire aux jeunes élèves en peinture et en sculpture, que celle de l'Ostéologie » (p. 87). Il ne semble pas se douter que certaines parties osseuses sont visibles sous la peau, que les mouvements dépendent de la configuration et du mode d'union des os, que, enfin, la myologie ne peut réellement être bien apprise que lorsque l'ostéologie a été sérieusement étudiée.

Vers la même époque fut publié un ouvrage qui, s'il n'est pas un traité d'anatomie plastique, a cependant des rapports avec cette science, par la manière dont y est étudiée une question spéciale s'y rattachant; il s'agit des études de Camper sur l'angle facial.

Pierre Camper (Leyde 1722 — 1789 La Haye), célèbre professeur d'anatomie, cultiva en même temps la peinture et le dessin, ce qui lui permit d'exécuter lui-même toutes les figures qui illustrent ses œuvres. Parmi ses publications, il faut spécialement mentionner le traité publié en hollandais, à Utrecht, en 1791, et traduit la même année en français sous le titre : *Dissertation sur les différences réelles que présentent les traits du visage chez les hommes de différents pays, sur*

le beau qui caractérise les statues antiques et les pierres gravées; suivie de la proposition d'une nouvelle méthode pour dessiner toutes sortes de têtes humaines avec la plus grande sûreté, traduit par Denis Bernard Quatremère d'Isjonval. Utrecht, 1791.

Il en existe une autre traduction, par H.-J. Jansen, publiée également en 1791 à Paris et à La Haye.

Nous lisons dans la préface signée par Adrien Gilles Camper, fils de l'auteur : « La dissertation que je présente au Public fut conçue en 1768; l'auteur l'enrichit de plusieurs additions en 1772, et la porta, en 1786, au point de perfection où nous la voyons aujourd'hui. A cette dernière époque, elle devoit enfin être publiée; mais des occupations importantes et multipliées empêchèrent l'auteur de la mettre alors au jour. L'année 1789 lui parut être plus favorable à cette entreprise; mais une mort prématurée ne lui permit pas de remplir ce dessein. Il étoit du devoir d'un fils d'examiner avec la plus grande attention les écrits laissés par un père respectable avant de les faire paroître; et de nouvelles contrariétés ont retardé jusqu'à ce moment l'impression de cet ouvrage. »

Dans ce traité Camper montre aux artistes que la face d'un nègre ne diffère pas de celle d'un blanc simplement par la couleur, mais encore et surtout par la conformation genérale de l'ossature ; c'est en effet à ce propos que, au milieu d'autres considérations anatomiques et artistiques de l'ordre le plus élevé, il développe la donnée devenue si célèbre de l'angle facial. Pour mesurer cet angle, il tire deux lignes : « l'une allant, à peu près horizontalement, du trou de

l'oreille à la mâchoire supérieure (à l'épine nasale du bord inférieur de l'ouverture des fosses nasales), l'autre plus ou moins près de la verticale, allant de la saillie

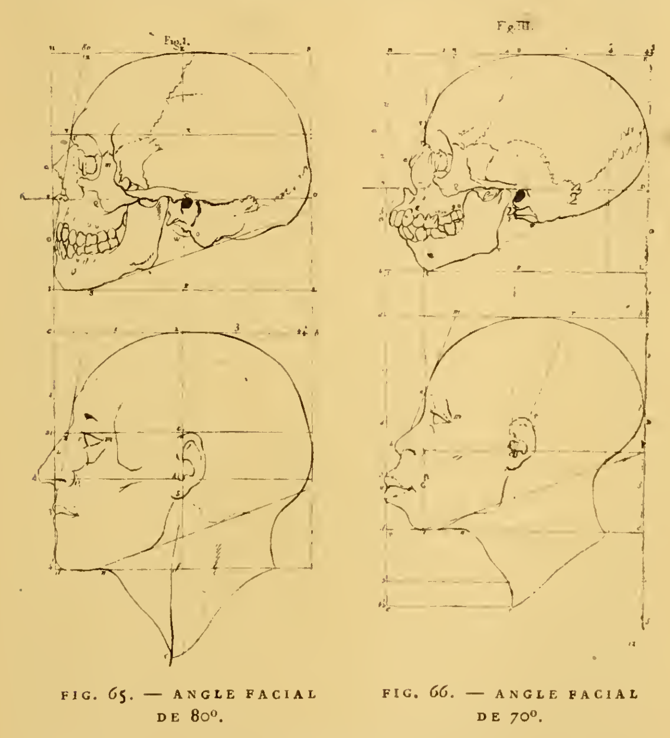


FIG. 65. — ANGLE FACIAL DE 80°.

FIG. 66. — ANGLE FACIAL DE 70°.

(P. Camper. *Dissertation sur les différences réelles que présentent les traits du visage chez les hommes de différents pays*, etc.)

du front à la saillie des dents incisives supérieures » (fig. 65 et 66). C'est l'angle formé par la rencontre de ces deux lignes que l'on désigne sous le nom d'*angle facial de Camper*. Pour Camper cet angle facial est un

moyen de caractériser les différentes races humaines d'une part et la beauté plastique d'autre part. « L'angle que fait la ligne faciale ou caractéristique du visage varie, dit-il, de 70 à 80 degrés dans l'espèce humaine : Européen 80 degrés (fig. 65), nègre 70 (fig. 66). Tout ce qui s'élève au-dessus se ressent des règles de l'art, de l'imitation de l'antique ; tout ce qui s'abaisse au-dessous tombe dans la ressemblance des singes (orang-outang, 58 degrés). Si je fais tomber la ligne faciale en avant, j'ai une tête antique ; si je la fais pencher en arrière, j'ai une tête de nègre. Si je la fais encore plus incliner, il en résulte une tête de singe ; en l'inclinant davantage encore, j'ai celle du chien, puis celle de la bécasse. » En résumé, cette mesure de l'angle facial donne le rapport qui existe entre le développement du crâne et le développement de la face. Dans les races et les espèces supérieures le crâne est grand, la face petite, l'angle est grand ; à mesure que l'on descend dans l'échelle des êtres, la face, au contraire, devient de plus en plus grande par rapport au crâne, alors l'angle facial devient de plus en plus petit. Ces données présentent un réel intérêt au point de vue du caractère des formes de la tête, c'est pourquoi elles doivent prendre place dans l'enseignement de l'anatomie plastique. Dans le *Précis d'anatomie à l'usage des artistes*[1], publié par l'un de nous, ce sont les figures mêmes du traité de Camper qui ont été re-

1. Mathias-Duval, *Précis d'anatomie à l'usage des artistes*. Bibliothèque de l'Enseignement des beaux-arts, Paris, 1881. Traduction anglaise : *Artistic anatomy by Mathias-Duval translated by Fr. Feuton*. London, New-York, 1884.



FIG. 67. — FRONTISPICE.

(Edme Bouchardon. *L'Anatomie nécessaire pour l'usage du dessein.*)

produites, à propos de la description de l'angle facial.

Afin de passer en revue, sans interruption, les traités publiés à l'étranger, nous avons laissé de côté, depuis le milieu du XVIIIe siècle, ceux qui ont été publiés en France, ou qui, pour mieux dire, ont été rédigés par des Français. Cette détermination devait nous entraîner à une infraction à l'ordre chronologique; mais elle nous permet de nous attacher maintenant, d'une façon spéciale, à l'étude de ces derniers, au moins en ce qui concerne les auteurs qui ont écrit sur l'anatomie plastique pendant la seconde moitié du siècle dont nous nous occupons.

Il est à remarquer tout d'abord que depuis la publication de Tortebat, en 1668, aucun ouvrage d'anatomie plastique n'a eu son origine dans notre pays. Celui qui, en France, succède à cette copie de Vésale, n'est apparu que vers le milieu du XVIIIe siècle, c'est celui d'Edme Bouchardon.

EDME BOUCHARDON (Chaumont 1698—1762 Paris), sculpteur et architecte, étudia à Paris comme élève de Coustou le jeune, puis à Rome. Il fut reçu membre de l'Académie de peinture et de sculpture en 1745 et professeur en 1746. Nous parlons de cet artiste à cause de l'ouvrage d'anatomie plastique ayant pour titre : *L'Anatomie nécessaire pour l'usage du dessein*, par Edme Bouchardon, Sculpteur du Roi.

Les exemplaires de cet ouvrage doivent être assez rares; il n'en existe pas dans les bibliothèques publiques et nous n'en avons trouvé que le frontispice au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale. Désireux pourtant de le connaître, nous étions sur

le point de faire des recherches dans les collections du département natal de son auteur, lorsque, à

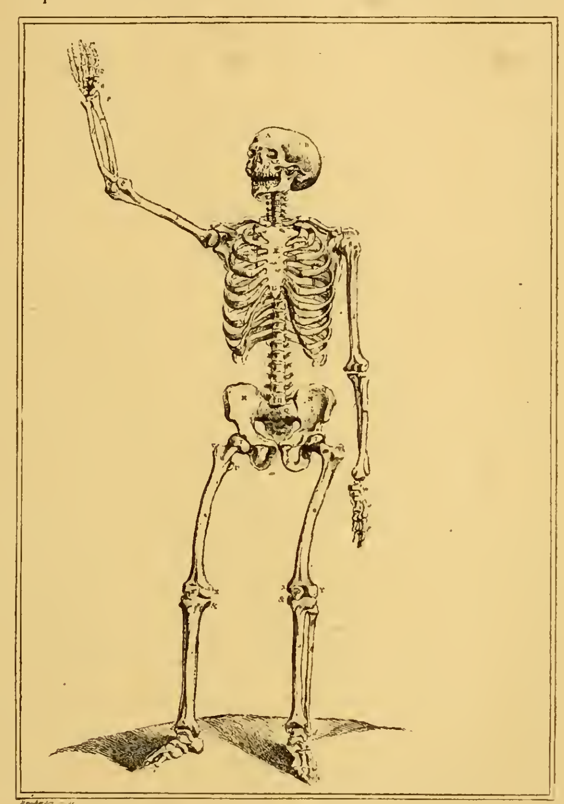


FIG. 68. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE.
(Edme Bouchardon. *L'Anatomie nécessaire pour l'usage du dessein.*)

notre grande satisfaction, nous pûmes, par hasard, en acquérir un exemplaire.

Le frontispice (fig. 67), dessiné par Ed. Bouchardon,

n'a rien d'anatomique; il semble même qu'il ait été utilisé après coup; le Génie écrivant qu'il représente appuie son crayon très en dehors du titre, et dans un emplacement où rien ne devra être indiqué. A moins qu'il n'y commence, sans tenir compte de la symétrie, l'indication de la date de publication. En effet, cette date manque, et pourtant Choulant[1] et Bellier de la Chavignerie[2] signalent une édition en 1741 et une nouvelle édition en 1802.

Ce traité est plutôt d'après Bouchardon que de Bouchardon lui-même; de plus, le nom d'Edme ne devrait pas être seul mentionné, car il a eu un collaborateur. C'est ce que démontrent l'examen de cet ouvrage et la lecture de l'avis « Au Lecteur », avis qui n'est pas signé. Il y est dit, par son rédacteur anonyme : « Je ne voulois d'abord donner au Public que les figures gravées sur les desseins de Mr Bouchardon... j'i ay ajoûté le nom des Muscles et leurs principaux usages dans une Table générale. » C'est donc bien un autre auteur que Edme Bouchardon qui a publié cet ouvrage. Plus loin nous lisons : « L'Ostéologie étant la base de l'Anatomie, j'ay donné un Squelet gravé de trois côtés d'après celui de l'Académie Royale... je donne les mêmes squelets sur quoi on voit en même tems l'attachement de tous les muscles sur l'Ostéologie. » Ces six planches d'ostéologie sont signées, les unes Bouchardon junior, les autres J.-Ph. Bouchardon ; les écorchés seuls sont signés Ed. Bouchardon.

1. Choulant, *op. cit.*, p. 112.

2. Bellier de la Chavignerie, *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, Paris, 1868 (article *Bouchardon*).

Or ce dernier avait un frère plus jeune que lui, Jacques-Philippe Bouchardon (Chaumont 1711—1745



FIG. 69. — PLANCHE DE MYOLOGIE.

(Edme Bouchardon. *L'Anatomie nécessaire pour l'usage du dessein.*)

Stockholm), également sculpteur; d'après ce que nous indiquons plus haut par quelques extraits de l'avis

« Au Lecteur », c'est probablement par ses soins que l'ouvrage a été publié.

Avant d'aller plus loin nous ferons une remarque assez curieuse : c'est que le squelette appartenant à l'Académie Royale, d'après lequel J.-Ph. Bouchardon a dessiné les six planches d'ostéologie, semble avoir présenté une anomalie (fig. 68) ; il a six vertèbres lombaires. Est-ce une erreur du dessinateur ? Rien ne nous autorise à l'en accuser, malgré que la table explicative des planches indique qu'il n'y a que cinq vertèbres dans la région des reins, et ne fasse pas mention de la vertèbre surnuméraire représentée. Cette anomalie par excès est quelquefois compensée, parfois non compensée; c'est-à-dire que, une vertèbre ayant les caractères d'une vertèbre lombaire étant en plus, il en existe une de moins dans la région dorsale, ou que le nombre de celles de cette dernière est normal. C'est ce dernier cas qui ici a été dessiné. Le squelette humain de l'Académie Royale avait donc une anomalie, ou du moins sa représentation peut le faire supposer.

Quant aux huit figures de myologie dessinées alors par Edme Bouchardon (fig. 69), quelques-unes d'entre elles représentent un écorché existant en ronde bosse, et connu sous le nom d'Écorché de Bouchardon (fig. 70). Mais nous ne pouvons affirmer qu'il ait été modelé par cet artiste. En effet, dans l'avis « Au Lecteur » il est dit : « Il seroit très avantageux et même nécessaire à un étudiant, de lier son étude avec la figure de ronde-bosse qui a été modelée sur les mêmes desseins », mais on ne dit pas par qui elle a été modelée. Ce qui est certain, c'est que si l'on compare cet écorché et celui



FIG. 70. — ÉCORCHÉ DE BOUCHARDON.

qu'exécuta Cigoli (voir fig. 45, p. 129), on est frappé de la ressemblance qui existe entre les deux, surtout dans leur allure générale[1]. On pourrait presque en dire autant d'un autre écorché, de grandeur naturelle, attribué à Bouchardon (fig. 71).

Les planches ont été gravées par Jacques-Gabriel Huquier (Orléans 1695—1772[2]), graveur et marchand d'estampes.

La valeur de cet ouvrage, au point de vue didactique, est à peu près égale à celle de la plupart des traités de ce genre publiés à la même époque; la table explicative qui accompagne les planches se réduisant à une simple énumération des noms des parties représentées, avec une très brève indication des mouvements qui résultent de la contraction des muscles.

L'ouvrage qui succède à celui de Bouchardon n'est pas spécial aux artistes; mais les fonctions remplies dans l'enseignement par son auteur, quelques considérations sur l'anatomie plastique, sont les causes pour lesquelles nous en parlons. De plus, si nous y retrouvons encore l'influence de Vésale, nous y constaterons aussi celle d'un anatomiste du livre de qui, à cause de leur laideur, on ne s'attendrait guère à voir copier les illustrations. Mais hâtons-nous de dire que le lecteur

1. Ces écorchés, de plus, ont les mêmes dimensions. Celui de Bouchardon mesure, des pieds au sommet de la tête, 0^{m},54; celui de Cigoli, d'après les renseignements que nous devons à l'extrême obligeance du directeur du musée national de Florence, a 0^{m},55.

2. Bellier de la Chavignerie (*op. cit.*) n'indique pas la date de la mort; le Dictionnaire Larousse la donne, mais en indiquant que Huquier est mort en Angleterre; Choulant (*op. cit.*, p. 112) donne la même date, en ajoutant que ce graveur est mort à Paris.



FIG. 71. — ÉCORCHÉ DIT « DE BOUCHARDON ».
(Musée Huguier. *École nationale des Beaux-Arts.*)

en est dédommagé par quelques excellentes planches, dont le caractère artistique est encore une des raisons pour lesquelles nous parlons de l'œuvre dont nous venons de prendre une idée générale, de l'œuvre de Disdier.

Henri-François-Michel Disdier (Grenoble 1708 — 1781 Paris), chirurgien, après avoir exercé à Grenoble, à Montpellier et à Lyon, vint à Paris, en 1738, et fut alors chargé du cours d'anatomie à l'Académie de Saint-Luc où il enseigna avec succès. Il donna ses soins à la publication de l'œuvre d'Adam (voir p. 207); mais, auparavant, il fit paraître un ouvrage didactique portant le titre suivant : *Exposition exacte ou tableaux anatomiques en tailles-douces des différentes parties du Corps humain. Ouvrage contenant environ soixante Planches recueillies d'après les meilleurs Auteurs qui ont travaillé dans ce genre, et enrichi de plusieurs nouvelles Figures très curieuses et fort utiles concernant les accouchemens, les Hernies, et autres cas particuliers, renduës aussi exactes qu'il a été possible, par les soins de François-Michel Disdier, Maître ès Arts, et en Chirurgie, Démonstrateur en Anatomie et autres matières Chirurgicales ; etc. Le tout exécuté Par Etienne Charpentier, Graveur Anatomiste, rue S[t]-Jacques, à l'enseigne du Coq.* 1758. Il fut réimprimé en 1784.

Cet ouvrage, destiné aux médecins, s'adresse aussi aux artistes; mais en partie seulement, car il contient, ainsi que le titre l'indique, des matières qui n'ont aucun rapport avec les arts.

Les quatorze premières planches seules peuvent être considérées comme faisant partie de l'anatomie

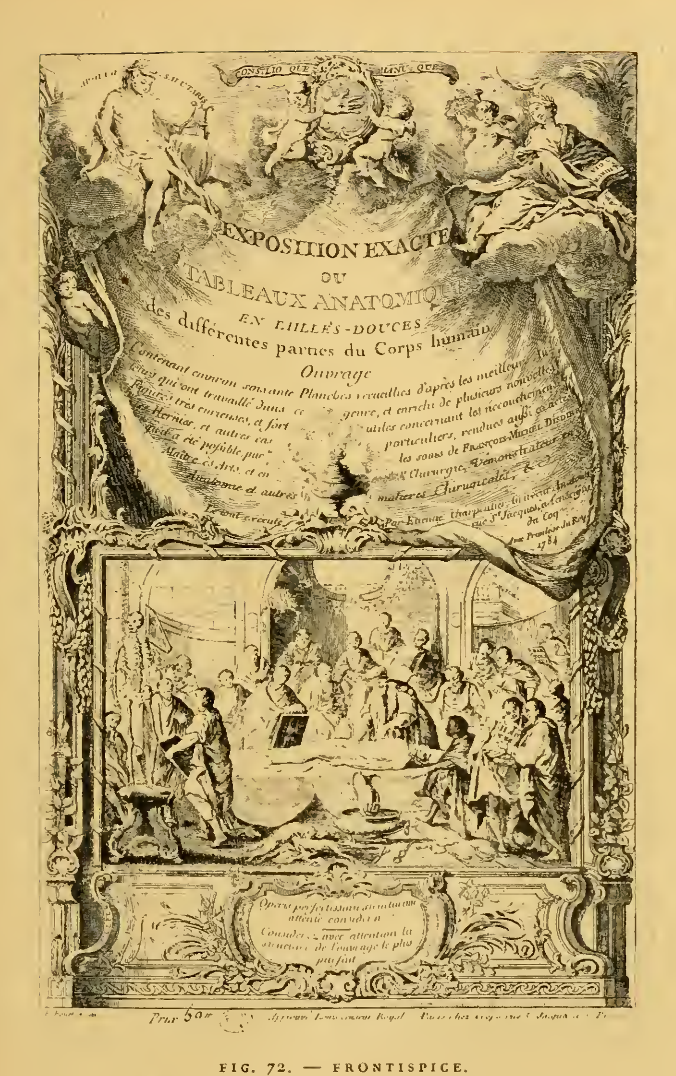


FIG. 72. — FRONTISPICE.

(F.-M. Disdier. *Exposition exacte des parties du corps humain.*)

plastique. Nous venons de dire les quatorze premières planches; mais si l'on feuillette cet ouvrage, que l'on ne s'y trompe pas, c'est jusqu'à la planche numérotée 28 qu'il faudra atteindre, car chaque planche et l'explication placée en regard portent chacune un numéro, par exemple, l'explication de la planche 28 porte le nom de planche 27. De sorte que, malgré l'annonce de « environ soixante planches », et la dernière portant le numéro 58, il n'en existe en réalité que vingt-neuf dans l'ouvrage entier.

Cet ouvrage, à cause des illustrations qu'il contient, produit, au moins dans ses premières pages, une excellente impression. Le frontispice, composé par Boucher, mérite qu'on s'y arrête et, pour cette raison, nous avons pensé qu'il ne serait pas superflu de le reproduire (voir fig. 72).

L'Avertissement est encadré par une composition, signée Babel, dont la disposition est réellement artistique.

Vient ensuite une planche signée Natoire (fig. 73) représentant un homme et une femme nus, entre lesquels est posée sur le sol une tête osseuse humaine que l'on voit par sa base, et sur laquelle rampe un serpent. L'homme tient une pomme, et ces accessoires, pomme et serpent, font penser de suite que les sujets représentés doivent être Adam et Ève. En effet c'est bien eux, car, dans l'explication de la planche, Disdier le déclare et l'indique en ces termes : « Dans le dessein que nous avons formé de présenter au public un ouvrage qui a pour objet la connoissance des parties du corps humain, nous pensons ne pouvoir mieux le commencer

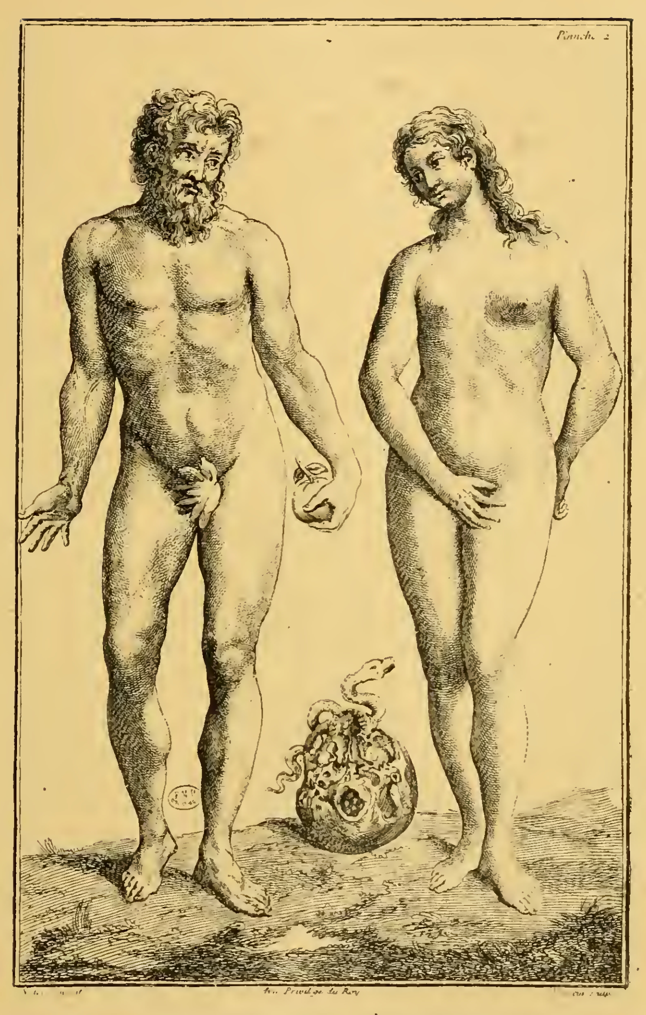


FIG. 73. — PLANCHE D'ENSEMBLES.

(F.-M. Disdier. *Exposition exacte des différentes parties du corps humain.*)

qu'en exposant sous les yeux des curieux la représentation de nos premiers parens tels qu'ils étoient aussitôt après leur prévarication; car comme les différentes maladies qu'ils essuyèrent pendant le cours de leur vie et auxquelles nous sommes nous mêmes exposés pendant celui de la nôtre, doivent leur source funeste à cette première désobéissance aux ordres de l'Être suprême, nous sommes par une malheureuse suite dans la nécessité indispensable de nous appliquer à l'étude de l'anatomie, afin de pouvoir combattre victorieusement les différentes indispositions qui nous surviennent; ainsi nous croyons qu'il est à propos de commencer ce travail par l'examen des premiers auteurs qui nous y ont assujetis. » Après avoir dit que la première figure représente Adam et la seconde, Ève, et avoir décrit la signification de leurs attitudes, l'auteur continue « en faisant observer qu'on n'appercevra aucune trace de l'ombilic dans ces deux sujets, parce que cette partie étant le résultat de la ligature du cordon ombilical lors de la naissance de l'enfant, nos premiers Pères n'ayant point été soumis à cette opération de chirurgie, puisqu'ils ont été créés d'une autre manière que le reste des hommes, ne doivent point avoir de nombril ». Comme on le voit, Disdier a pensé à tout dans cette représentation. Mais alors, d'après ce qu'il vient de dire, à qui a bien pu appartenir la tête osseuse qui sert de support au serpent? Serait-ce déjà celle d'Abel? Pourquoi Disdier, si précis à propos de l'ombilic, ne nous l'a-t-il pas dit? Enfin il continue, à propos de ces sujets, en parlant des enveloppes du corps qu'il divise en épiderme, peau et membrane adipeuse.

Ces figures d'Adam et Ève ont été inspirées par une planche qui fait partie d'un ouvrage publié au XVI[e] siècle, sous le titre : *Les portraicts anatomiques de toutes les parties du corps humain, gravez en taille-douce, par le commandement de feu Henry huictiesme, Roy d'Angleterre. Ensemble L'Abbrégé d'André Vesal, et l'explication d'iceux, accompagnée d'une déclaration anatomique, par Iaques Grevin, de Clermont en Beauvoisis, médecin à Paris.* Paris, 1569. Une édition latine parut en 1565 (voir p. 136). Leur origine se trouve dans l'*Epitome* de Vésale[1]. Mais, dans ce dernier, l'homme de la planche dont il s'agit tient en main la tête osseuse; dans Grevin la tête osseuse est posée à terre, l'homme tient une pomme, l'ombilic a été représenté; nous venons de voir que, dans les planches de Disdier, par un scrupule dont l'auteur lui-même nous fait part, l'ombilic a été effacé.

A cette planche, d'une signification assurément trop cherchée, succèdent celles qui représentent le squelette : celles-ci sont copiées d'après Eustachi. Puis viennent deux planches de myologie dessinées par Bouchardon, et extraites de l'ouvrage de ce dernier (voir p. 186). Ainsi que le fait remarquer Disdier, elles sont destinées spécialement aux artistes, et il en profite pour démontrer d'une façon sommaire l'utilité de l'anatomie plastique. Mais les planches qui suivent sont de nouveau copiées d'après celles d'Eustachi; nous ne reviendrons pas sur l'aspect des écorchés

1. Ce sont ces figures de l'*Epitome* de Vésale que Tortebat a reproduites à la fin de son *Abrégé d'anatomie* (voir fig. 48 et 49, p. 143 et 145).

qu'elles représentent, nous en étant déjà occupés (p. 110) à propos de l'auteur auquel elles ont été empruntées. Pour démontrer les viscères, Disdier a encore puisé à la même source; mais il a de plus emprunté quelques figures à Valverde, c'est-à-dire en résumé à Vésale. Parmi ces dernières nous en remarquons deux qui doivent nous arrêter un instant.

Lorsqu'on tire une épreuve d'un dessin reproduit par un procédé quelconque, on obtient, tout le monde le sait, une empreinte retournée du dessin reproduit; de là, la nécessité pour le graveur de retourner préalablement son sujet si, copiant une planche, il désire que l'épreuve obtenue soit dans le même sens que l'original. Lorsque dans un cas de ce genre, et pour ne prendre nos exemples que dans l'anatomie, il s'agit d'organes pairs et symétriques, que la reproduction soit retournée peu importe; les squelettes et les écorchés copiés par le graveur de Disdier sont dans ce cas, et on le constate facilement si l'on compare ses planches à celles d'Eustachi qu'elles reproduisent. Mais il n'en est plus de même lorsqu'il s'agit des viscères; ceux-ci n'étant pas symétriques comme forme, ni symétriquement disposés. Le graveur de Disdier cependant a négligé de retourner sa copie. Aussi voyons-nous, sur la planche 46, deux cavités abdominales, copiées d'après Valverde, dans lesquelles les organes sont transposés, c'est-à-dire que le foie par exemple occupe le côté gauche de la cavité.

Rien n'est plus bizarre que cette situation peu ordinaire des viscères dans un traité d'anatomie. Mais il est juste d'ajouter que Disdier, s'en étant aperçu,

dit, sans insister sur cette grave erreur, en indiquant les parties que cette planche représente : « Le foye *a* (c'est la lettre qui le désigne), en transposant la droite à gauche. » Et c'est tout. Comme on peut en juger, le graveur et l'auteur, qui probablement évitaient les occasions de s'émouvoir, ne s'inquiétaient pas pour si peu.

Malgré que l'ouvrage que nous allons mentionner ne soit pas daté, ce qui nous oblige à agir d'une façon un peu approximative, nous citerons ici Ercole Lelli (Bologne 1702—1766), peintre et graveur, qui, signalé comme cultivant avec passion l'anatomie, comme ayant modelé un écorché pour l'Institut de Bologne, fut plus tard directeur de l'Académie de cette ville et composa un ouvrage d'anatomie, dont il grava lui-même les figures et auquel il donna le titre de : *Anatomia esterna del corpo umano, per uso de' pittori e scultori, delineata ed incisa da Ercole Lelli, con la denotazione delle parti.*

CHAPITRE XI

XVIIIe SIÈCLE (*Suite*)

Parmi les moulages, les écorchés, dont l'utilisation est pour ainsi dire journalière dans les études d'anatomie plastique, nous mentionnerons deux œuvres qui, depuis de longues années, tiennent, par leur caractère classique, une place prépondérante dans l'enseignement; nous faisons allusion aux écorchés de Houdon.

Jean-Antoine Houdon (Versailles 1741—1828 Paris) exécuta d'abord, pendant son séjour à Rome comme pensionnaire, l'écorché, de grandeur naturelle, dont le membre supérieur droit est dirigé horizontalement en avant (fig. 74); puis, quelques années plus tard, il en fit un autre, qui ne diffère essentiellement du précédent que par l'attitude du membre supérieur droit élevé et un peu replié au-dessus de la tête du sujet (fig. 75).

Deux mois après avoir reçu Houdon agréé, c'est-à-dire le 30 septembre 1769, l'Académie accepta avec satisfaction l'offre qu'il lui fit d'un moulage du pre-



FIG. 74. — ÉCORCHÉ DE HOUDON.

mier de ces écorchés, comme pouvant être de quelque utilité aux élèves[1]. Elle accepta également, le 27 octobre 1792, l'offre que Houdon lui fit d'un exemplaire du second écorché[2].

Le premier de ces ouvrages a été reproduit en deux gravures le représentant vu par sa face antérieure et par sa face postérieure. Ces gravures, destinées à l'enseignement, car elles sont accompagnées chacune d'une légende explicative, portent le titre : « Dessiné par Manlich, d'après le Grand Écorché de Mr Houdon, en 1761. »

Le succès que ces écorchés ont eu, la façon dont ils ont été répandus par les réductions qu'on en a faites, semblent devoir plaider en faveur de ces statues. Il est certain que si l'on ne considère que la valeur artistique de leur aspect et de leur forme générale, il n'y a dans ce succès rien de surprenant. Mais si nous nous plaçons à un autre point de vue, à celui de l'exactitude anatomique, nous ne pourrons éviter de faire quelques restrictions. Nous les présenterons d'une façon aussi brève que possible, en attirant l'attention sur quelques détails seulement : exagération de nombre et parallélisme des faisceaux du muscle grand dentelé ; forme trop géométrique du droit de l'abdomen ; insuffisance d'indication des faisceaux charnus, et de la constitution des muscles, ce que l'on peut vérifier en examinant le trapèze dont les aponévroses, pourtant si

1. Voir : *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publiés, d'après les registres originaux conservés à l'École des Beaux-Arts, par M. Anatole de Montaiglon. Paris, 1888, t. VIII, p. 24.

2. *Idem*, t. X, p. 187.



FIG. 75. — ÉCORCHÉ DE HOUDON.

intéressantes, ne sont pas représentées; saillies des apophyses épineuses des vertèbres plus nombreuses qu'elles ne le sont en réalité chez un sujet bien musclé, ce qui ne rend pas suffisamment appréciables les modelés des apophyses (6[e] et 7[e] cervicales, 1[re] dorsale) qui, seules, sont visibles au niveau de la région des épaules, etc.

Nous nous sommes donné comme règle, dans la présente étude, de toujours consulter, afin de pouvoir en parler en connaissance de cause, les ouvrages que nous voulions y analyser. Pour certains de ces ouvrages rien de plus facile; pour d'autres, les recherches ont été quelquefois laborieuses; pour d'autres enfin nous n'avons pas réussi à nous les procurer. Deux ouvrages sont dans ce dernier cas, nous n'avons pu jusqu'alors les rencontrer, ni dans les bibliothèques publiques, ni dans le commerce des livres d'occasion. C'est d'abord celui de Dandré-Bardon.

Michel-François Dandré-Bardon (Aix 1700—1783 Paris), peintre et graveur, élève de Jean-Baptiste Vanloo, frère aîné de Carle Vanloo dont Dandré-Bardon s'est fait le biographe, membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture et professeur à cette Académie, a laissé divers écrits sur les beaux-arts, en particulier un ouvrage intitulé : *Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture, pour servir d'introduction à une Histoire universelle, relative à ces beaux-arts*. Paris, 1765. Cet ouvrage est bien connu. On lui en attribue un autre, un *Traité d'anatomie à l'usage des jeunes peintres*, Paris, 1770. Existe-t-il réellement? Cela est possible. Mais, en tout cas, nous n'avons pu

le trouver. Or, ne le connaissant pas, nous nous contentons de le citer.

Il en est presque de même pour un autre ouvrage paru peu de temps après, celui d'Adam.

Lambert-Sigisbert Adam (Nancy 1700 — 1759 Paris), sculpteur, membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture où il fut professeur, publia, paraît-il, des *Planches anatomiques,* portant en plus de ce titre les indications suivantes : *dessinées et gravées par Adam l'aîné, sculpteur du Roy, corrigées, augmentées, réduittes dans la dernière exactitude et de plus enrichies de descriptions et de lettres d'indications désignans les différentes parties; par les soins de F.-M. Disdier*[1]*, maître et professeur en chirurgie, etc. Ouvrage très utile pour les peintres et sculpteurs et principalement pour les commençans,* Paris, 1773.

Nous ne possédons d'Adam que six planches que nous venons d'acquérir tout récemment ; nous en reproduisons deux (fig. 76 et 77). Il nous semble qu'elles n'ont pas dû faire partie de l'ouvrage en question ; l'une porte en titre « Suite de squelettes », elles ne sont pas numérotées, il ne s'y trouve aucune indication (chiffres ou lettres) des différents détails des régions représentées. Malgré ces réserves, et tout en regrettant de ne pouvoir faire davantage, nous avons pensé qu'il était utile de les reproduire ici, parce qu'elles nous donnent une idée sinon de la manière dont Adam exécutait les dessins d'anatomie, au moins de sa façon d'interpréter certaines pièces squelettiques.

1. Au sujet de Disdier, voir page 194.

L'un de nous, dans une étude qu'il publia il y a quelques années[1], étude ayant rapport aux maîtres qui se sont occupés d'anatomie, s'exprimait en ces termes à propos de Géricault : « Malgré les facilités qu'ont aujourd'hui les artistes d'apprendre l'anatomie avec les livres, les écorchés en plâtre, et les cours publics,

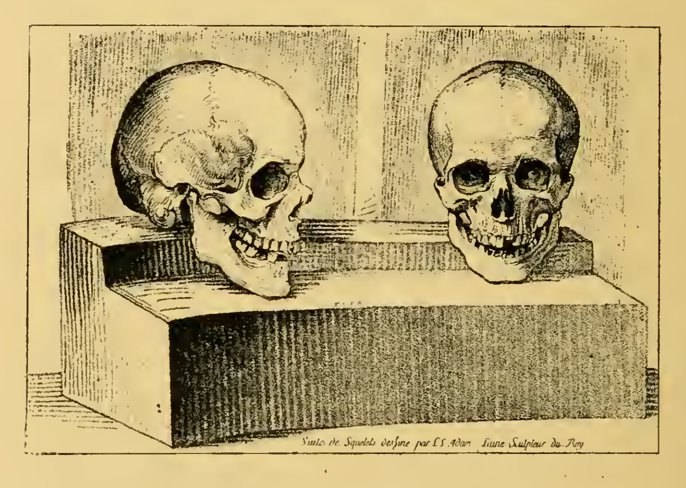


FIG. 76. — PLANCHE ANATOMIQUE DE L.-S. ADAM.

ce n'est pas à dire que souvent ils n'éprouvent le besoin d'étudier par eux-mêmes le cadavre, et de reprendre pour leur propre compte les recherches de dissection. Un exemple nous en est fourni, notamment par Géricault, sur les études duquel nous devons donner quelques détails, puisque nous reproduisons un grand

1. Mathias-Duval et Albert Bical, *l'Anatomie des maîtres*. Paris, 1890.

nombre de ses dessins anatomiques inédits conservés à la Bibliothèque de l'École des beaux-arts.

Charles Blanc, dans son *Histoire des peintres* (École française, tome III), parle à plusieurs reprises de l'ardeur avec laquelle Géricault se livra à l'étude

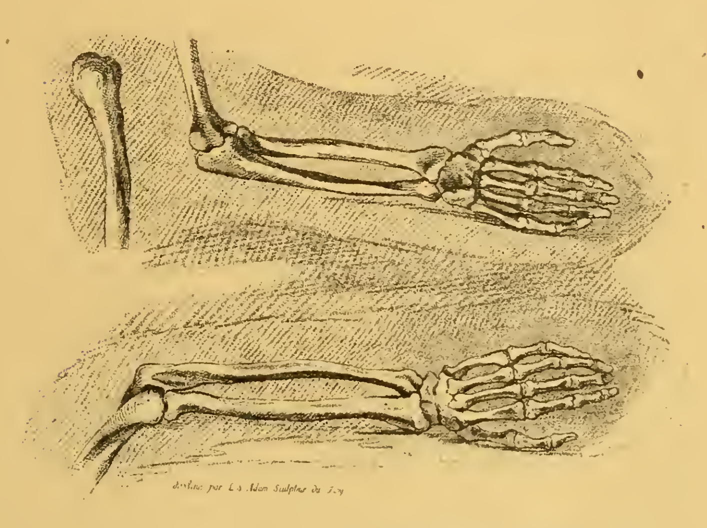


FIG. 77. — PLANCHE ANATOMIQUE DE L.-S. ADAM.

de l'écorché du cheval et de l'homme. L'École des Beaux-Arts possède, en effet, de nombreux et beaux dessins de ce peintre sur l'anatomie du cheval; mais c'est surtout dans la biographie écrite par Charles Clément[1] que nous trouvons à cet égard les détails les

1. Charles Clément, *Géricault, étude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, 3e édition, Paris, 1879.

plus explicites : on croirait, à plusieurs siècles d'intervalle, relire la biographie de Léonard de Vinci, car on y retrouve la même ardeur pour les recherches originales, les mêmes projets de composition d'un traité d'anatomie artistique.

D'une part, dans les notes manuscrites qu'il a laissées, Géricault, alors élève de Guérin, formule ainsi le programme qu'il se traçait pour l'emploi de ses journées : « Dessiner et peindre les grands maîtres antiques. Lire et composer. — Anatomie. — Antiquités[1]. » « Géricault », dit Ch. Clément, « avait étudié le corps de l'homme et celui du cheval avec un soin et même une minutie que ne dépasserait pas un anatomiste de profession. M. de Varenne possède une trentaine de feuilles d'anatomie de l'homme et du cheval que Géricault avait probablement préparées en vue de les publier, car chaque pièce myologique est accompagnée de la pièce ostéologique correspondante, et les feuilles sont chargées de notes manuscrites donnant les noms des os et des muscles et correspondant à des numéros placés dans les dessins. On comprend, en voyant ces admirables ouvrages, si larges, si simples, si vrais, d'une exécution si ferme et si magistrale, la force constante, l'imperturbable savoir, que l'on retrouve dans les moindres croquis de Géricault. La structure intérieure du corps de l'homme et de l'animal lui était si familière, qu'il se jouait des difficultés de la forme et du mouvement. On ose à peine le dire, mais Michel-Ange lui-même n'aurait peut-être pas mis

1. Ch. Clément, *op. cit.*, p. 29.

dans de pareilles études plus de souplesse unie à une si rigoureuse précision[1]. »

Le fameux tableau du *Radeau de la Méduse*, du Louvre, est peut-être de toutes les œuvres de Géricault celle où il a le plus fait montre de sa science anatomique. Mais aussi quelles études préparatoires pour cette œuvre! Ch. Clément nous la retrace sans reculer devant les détails. « Il avait loué un atelier de très vastes dimensions dans le haut du faubourg du Roule; il était ainsi à deux pas de l'hôpital Beaujon. Il s'était arrangé avec les internes et les infirmiers, qui lui fournissaient des cadavres et des membres coupés. C'est à cette époque qu'il fit cette tête de voleur mort à Bicêtre et qu'on lui avait apportée (il garda son modèle quinze jours sur le toit; il se servit de cette étude, en la retournant, pour la tête du personnage couché à gauche du radeau), ainsi que la magnifique étude représentant deux jambes vues par les pieds avec un bras jusqu'à la clavicule que possède M. Claye, et qui est sans doute un des plus beaux morceaux de peinture qu'il ait exécutés. Pendant quelques mois son atelier fut une manière de morgue; il y garda, assure-t-on, des cadavres jusqu'à ce qu'ils fussent à moitié décomposés; il s'obstinait à travailler dans ce charnier, dont ses amis les plus dévoués et les plus intrépides modèles ne bravaient qu'à grand'peine et pour un moment l'infection[2]. »

Nous avons rappelé ces lignes pour deux raisons : d'abord parce qu'il ne nous semblait pas superflu

1. Ch. Clément, *op. cit.*, p. 118.
2. Ch. Clément, *op. cit.*, p. 131.

d'évoquer le souvenir de Géricault, et d'en profiter pour démontrer de nouveau que l'imagination n'est pas entravée, au contraire, par les études anatomiques ; ensuite, parce qu'elles contiennent une erreur involontaire d'attribution au sujet de certains des dessins anatomiques auxquels il y est fait allusion.

Donnés par M. de Varenne à l'École des Beaux-Arts, en 1883, ces dessins furent longtemps considérés comme étant des études complètement originales exécutées par le maître d'après des pièces disséquées. Cette interprétation, admise par le donateur et par les auteurs qui s'en occupèrent, en particulier par Ch. Clément (voir plus haut, page 210, ce qu'en a dit cet auteur), nous engagea à les reproduire dans la publication déjà signalée, c'est-à-dire dans *l'Anatomie des maîtres*.

C'est à propos de cette dernière que l'opinion généralement admise fut discutée par M. L. Tréal, professeur d'anatomie artistique à l'École régionale des beaux-arts de Rennes dans les circonstances suivantes.

Ayant trouvé par hasard, chez un bouquiniste, vingt-quatre planches dépareillées faisant partie d'un recueil d'anatomie artistique dont le titre manquait, et ne portant d'autre nom que celui du graveur Demarteau, M. Tréal reconnut dans ces planches les dessins de Géricault que nous avions reproduits, à l'exception pourtant de certains d'entre eux[1].

Étant indécis sur le nom de l'auteur de ces planches, ou, pour mieux dire, de l'auteur du traité auquel elles

1. Ceux qu'il reconnut sont reproduits dans les planches V, VI, XI, XII, XV, XXIV, XXV, XXVI de *l'Anatomie des maîtres*.

avaient appartenu, M. Tréal nous fit part de sa décou-



FIG. 78. — FRONTISPICE.

(Charles Monnet. *Études d'anatomie à l'usage des peintres.*)

verte et de ses doutes, en nous soumettant les planches

qu'il avait acquises[1]. Nous fîmes des recherches, et c'est seulement au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale que nous trouvâmes deux exemplaires d'un recueil contenant les planches en question, exemplaires identiques tous deux, mais différents par le titre et en ce que l'un est imprimé en noir et l'autre en couleur sanguine ; c'était le traité de CHARLES MONNET (Paris 1732 — travaillait encore en 1793), peintre, élève de J. Restout.

L'un des exemplaires que nous venons de signaler a pour titre : *Études d'anatomie à l'usage des peintres, par Charles Monnet peintre du roi, gravé par Demarteau graveur du roi, rue de la Pelterie, à la Cloche.* Il ne porte pas, ainsi que l'autre exemplaire du reste, l'indication de la date de publication; mais il a dû être édité entre 1769 et 1776. Nous choisissons ces limites, parce que Gilles Demarteau, qui a gravé ces planches, ayant été nommé membre de l'Académie royale en 1769, n'a pu prendre qu'à cette époque le titre de graveur du roi, et que 1776 est la date de sa mort.

Cet atlas contient quarante-deux planches imprimées en rouge sanguine. Le frontispice (fig. 78) représente un squelette se dégageant de son linceul et semblant obéir à l'appel d'un génie ailé tenant un flambeau. Vient ensuite un « Avertissement » dans lequel l'auteur parle de l'utilité de l'étude de l'anatomie, et dit à ce propos : « C'est le seul moyen de rendre raison des

1. Voir dans *la Chronique des arts et de la curiosité, supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, numéro du 11 févier 1893, p. 44, l'article de M. L. Tréal sur « Les dessins anatomiques de Géricault à la Bibliothèque de l'École des beaux-arts ».

contours et de les faire justes, de savoir articuler les

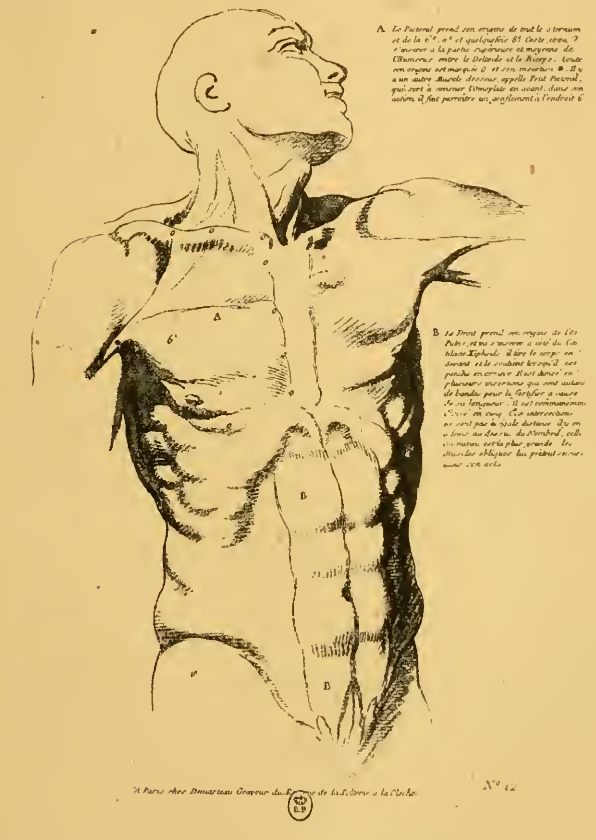


FIG. 79. — PLANCHE DE MYOLOGIE.

(Charles Monnet. *Études d'anatomie à l'usage des peintres.*)

muscles dans leurs actions et de les rendre doux et coulans dans leur repos. Ceux qui n'en ont qu'une

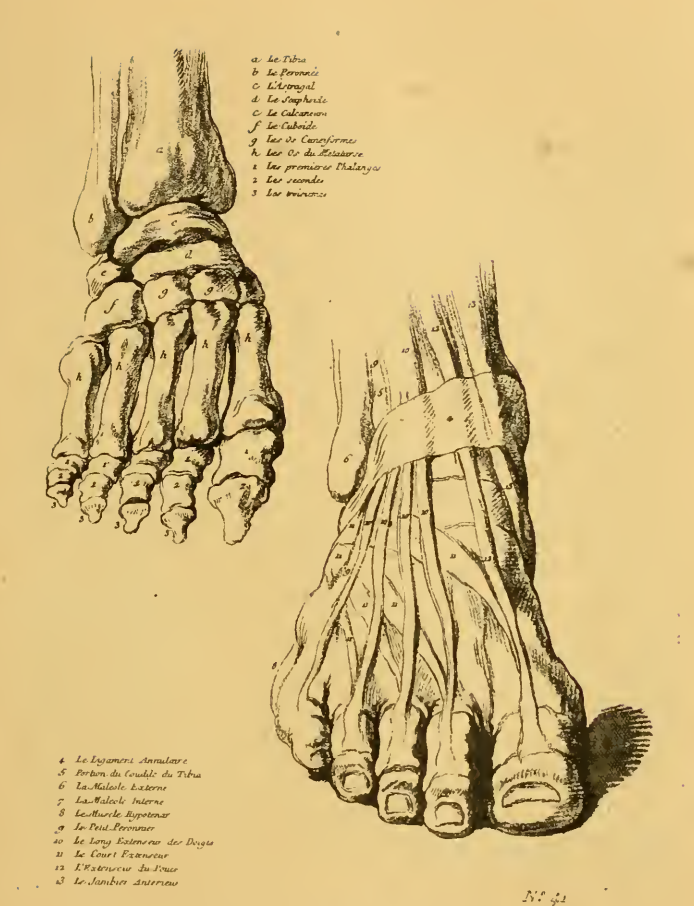
légère idée, veulent en faire parade, ils caractérisent les muscles en toute rencontre, ce qui fait appercevoir plutôt leur ignorance. »

Puis se succèdent des figures d'ostéologie et de myologie; celles qui ont rapport à cette dernière sont accompagnées pour la plupart d'un dessin de la région squelettique que les muscles représentés recouvrent. Nous reproduisons deux des planches de Monnet (fig. 79 et 80).

L'autre exemplaire est imprimé en noir, il a pour titre : *Anatomie ou la connoissance du Corps humain détaillée dans chaque partie pour la facilité des personnes qui professent le Dessin. Composée de quarante-deux planches d'après les dessins originaux de Charles Monnet Peintre de la ci-devant Académie, et la description générale des muscles faite par Tanude chirurgien, Anatomiste de Montpellier. Se vend à Paris chez Jean, rue Saint-Jean-de-Beauvais, n° 32.*

Cet exemplaire, non daté, fait certainement partie d'une seconde édition du livre de Monnet. Les mots du titre « ci-devant Académie » l'indiquent déjà; les planches, par leur facture, le démontrent aussi. En effet, on constate facilement que ce ne sont plus les mêmes planches, mais qu'elles ont été copiées d'après celles que grava Demarteau; elles leur sont très inférieures comme exécution. Cette édition ne contient pas d'Avertissement; malgré l'indication du titre, l'explication des planches est moins détaillée. C'est en un mot une sorte de contrefaçon de beaucoup inférieure à l'édition originale.

Le traité de Monnet est devenu si rare que, jus-



A Paris chez Demarteau graveur du Roi rue de la Pelleterie a la Cloche.

FIG. 80. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE ET DE MYOLOGIE.

(Charles Monnet. *Études d'anatomie à l'usage des peintres.)*

qu'alors (nous venons d'avoir la bonne fortune de pouvoir en acquérir un exemplaire dont nous reparlerons dans un instant), en dehors des deux exemplaires (chacun d'une édition différente, comme nous venons de le dire) de la Bibliothèque nationale, nous n'en connaissions qu'un autre qui se trouve à la Bibliothèque de l'École régionale des beaux-arts de Rouen, depuis 1896, époque à laquelle il fut acquis par les soins de M. Ed. Lebel, directeur de cette école et du musée de peinture et de sculpture de Rouen. Nous tenons à ajouter que cette acquisition présente un double intérêt et une véritable importance par ce fait que, à l'exemplaire en question, se trouvent réunis la plus grande partie des dessins originaux de Monnet, d'après lesquels les gravures de l'ouvrage ont été exécutées par Demarteau. Ces dessins, il est vrai, ne sont pas signés; mais tout indique que ce sont bien les dessins originaux : ils sont d'une facture un peu plus ferme que les reproductions exécutées dans le *genre du crayon*, à la roulette, selon le procédé employé et perfectionné par Demarteau; de plus, ils sont retournés. En tout cas, tel est, sur l'attribution de ces dessins, l'avis du savant directeur du musée et de l'École des beaux-arts de Rouen, avis auquel nous nous rallions complètement. Sans doute, cet ouvrage de Monnet a été, à une certaine époque, entre les mains de nombreux élèves et a disparu depuis, détruit, ses feuilles ayant été éparpillées par l'usage, puisque, de même qu'à M. Tréal, il nous a été donné d'en rencontrer parfois, mais très rarement, quelques feuilles dépareillées.

L'exemplaire que nous venons d'acquérir, et que



FIG. 81. — FRONTISPICE.

(J. Gamelin. *Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie.*)

nous signalons plus haut, mérite que nous en disions quelques mots.

C'est une réimpression en noir de l'édition tirée en

sanguine, c'est-à-dire de la première édition. On y constate quelques différences qui montrent bien que c'est une réimpression, et non l'édition primitive. Le nom de Monnet n'est plus suivi que de la mention « peintre » et non plus « peintre du roi » ; semblable suppression existe pour les mots « graveur du roi », qui accompagnaient le nom de Demarteau ; ce n'est plus « rue de la Pelterie, à la Cloche » que l'ouvrage est édité, mais « cloître Saint-Benoit, n° 350 ». La suppression des mots « du roi » indiquent que l'édition en question a dû paraître après 1793 : en tout cas, c'est certainement après la mort de Gilles Demarteau, car c'est son neveu, élève et héritier, Gilles-Antoine Demarteau, qui, lui ayant succédé, transporta, paraît-il, après la mort de son oncle, ses magasins à l'adresse ci-dessus indiquée. De plus, les planches, probablement un peu fatiguées par de nombreux tirages, ont, dans certaines parties, été reprises et légèrement retouchées.

Nous avons déjà dit que M. Tréal n'a reconnu, dans les planches de Monnet, que quelques-uns des dessins attribués à Géricault. Il en restait donc un certain nombre au sujet desquels, semblait-il, il n'y avait aucun doute et qui, par conséquent, pouvaient être considérés comme étant des œuvres originales. Nous venons d'acquérir la preuve que ces dessins sont également des copies; mais, parce que l'ouvrage d'après lequel ces copies ont été faites n'a été publié qu'au commencement du XIX[e] siècle, ce sera en parlant des livres de cette époque que nous nous occuperons avec détail des dessins de Géricault qu'il nous reste à analyser (voir p. 257).

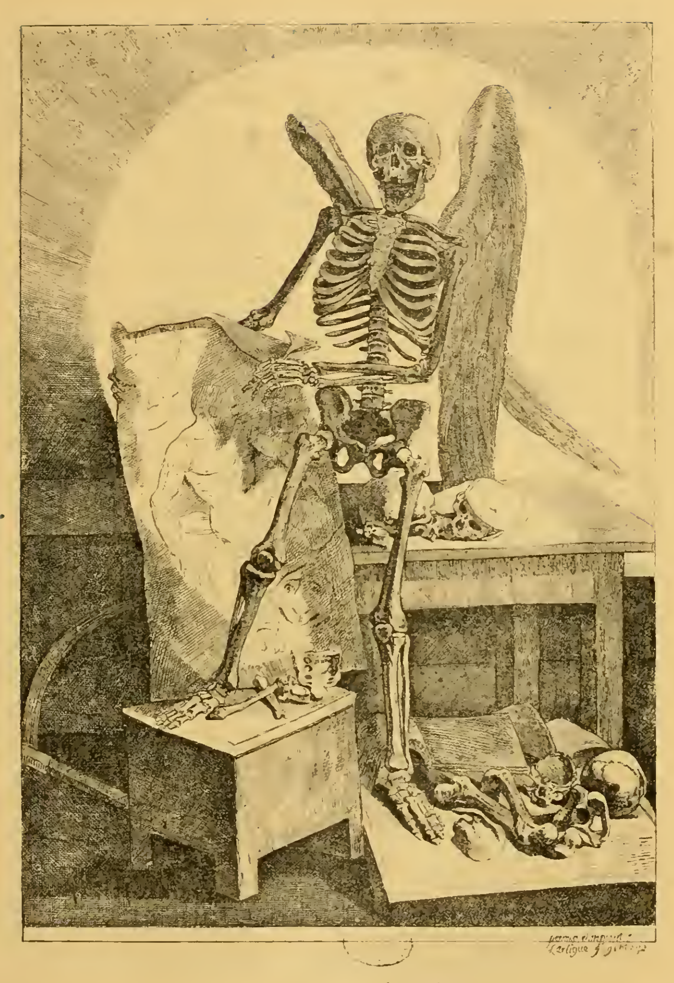


FIG. 82. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE.

(J Gamelin. *Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie.*)

En 1779, c'est-à-dire vers l'époque à laquelle, selon toutes probabilités, parut le livre de Monnet, en fut publié un autre également destiné aux artistes. La préoccupation que son auteur a eue de donner aux planches, qui en sont la partie essentielle, un aspect artistique, la résolution de présenter les pièces anatomiques sous un aspect plus apte à frapper l'imagination, donnent à ce livre un caractère qui, s'il n'est pas absolument didactique, a du moins l'avantage de faire apprécier les études anatomiques en intéressant l'œil, disons le mot, en l'amusant. Son auteur, Jacques Gamelin (Carcassonne 1738 ou 1739[1]-1803), peintre et graveur, était fils d'un marchand drapier qui, désirant l'engager dans la même profession, le plaça à Toulouse, chez un manufacturier anobli par Louis XV pour services rendus à l'industrie, M. Marcassus, baron de Puymaurin. Celui-ci, s'apercevant bientôt que Gamelin n'avait aucun goût pour le commerce, mais qu'au contraire il en témoignait pour les arts, l'engagea à suivre cette carrière et pourvut à ses besoins. Gamelin, après avoir remporté le grand prix de l'Académie de Toulouse, vint à Paris pour s'y perfectionner, puis alla à Rome où il fut admis à l'Académie

1. Dans la *Nouvelle biographie générale* publiée par MM. Firmin-Didot frères, Paris, 1857, t. XIX, l'année 1739 est indiquée comme date de naissance de Gamelin. Dans *le Peintre-graveur français,* par Prosper de Baudicour, Paris, 1861, t. II, p. 200, c'est 1738 qui est choisi. L'auteur de cet ouvrage dit, page 202, qu'il doit ce détail « à l'excellente biographie de Jacques Gamelin, par M. l'abbé Barthe, de Carcassonne, publiée en 1851, qui a bien voulu confirmer, par lettre, qu'il n'avait fixé les dates de naissance et de mort de Gamelin que sur le vu des actes de l'état civil »

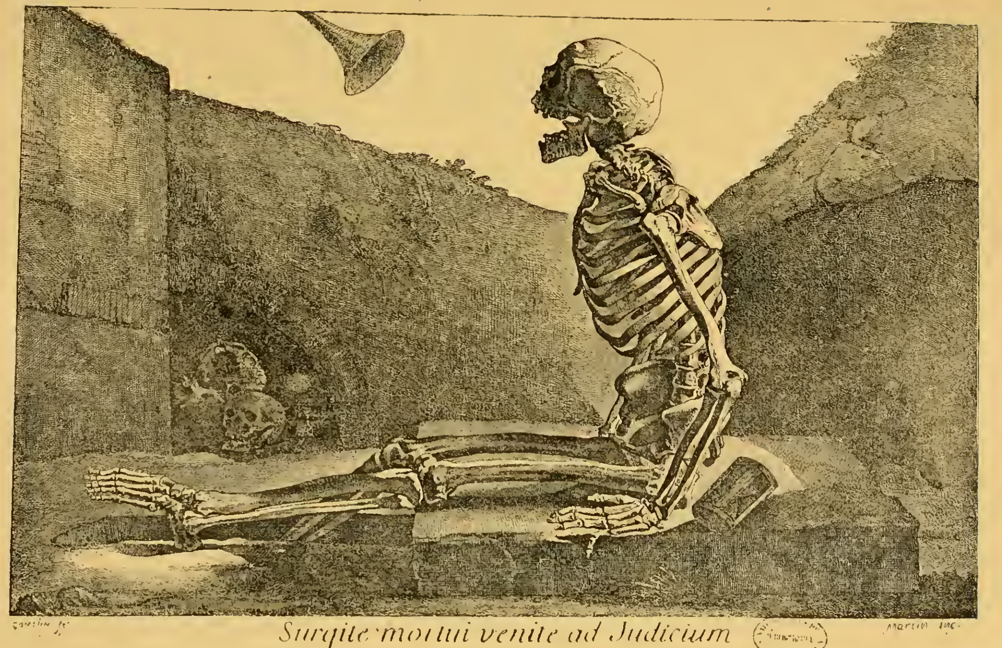


FIG. 83. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE.

(J. Gamelin. *Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie.*)

de Saint-Luc, en 1771, avec le titre de professeur et de peintre de batailles. En 1774, il revint en France où il obtint une place de professeur à l'Académie de Toulouse; puis, en 1776, celle de directeur de l'Académie des beaux-arts de Montpellier. Il alla ensuite à Narbonne, puis revint à Toulouse où il s'occupa de la publication de l'ouvrage d'anatomie dont nous parlerons plus loin, ouvrage dont les frais, dit-on, absorbèrent tout son patrimoine. En 1793, il se rendit à l'armée qui fut envoyée dans les Pyrénées et, malgré son âge, lui offrit ses services; il fut nommé peintre de cette armée, avec le grade de capitaine du génie. Il dessina et il peignit presque toutes les batailles auxquelles il assista, tout en y prenant, par surcroît, une part active. Après la guerre il revint se fixer à Carcassonne, fut nommé professeur de dessin et d'histoire à l'école du département de l'Aude, et c'est là qu'il termina sa carrière.

Si nous nous sommes un peu arrêtés à la biographie de Gamelin, c'est que, nous semble-t-il, elle peut expliquer, par son caractère mouvementé, certains détails de l'ouvrage très intéressant dont cet artiste est l'auteur, ouvrage duquel nous allons maintenant nous occuper. Il est intitulé : *Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie, dessiné d'après nature par Jacques Gamelin de Carcassonne, Professeur de Peinture, de l'Académie de Saint-Luc de Rome. Pour l'utilité des sciences et des arts, divisé en deux parties. Dédié à M. le Baron de Puymaurin, des Académies Royales des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse et de Nîmes, et de la Société des Arts de Mont-*



FIG. 84. — FRONTISPICE.

(J. Gamelin. *Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie.*)

pellier. Toulouse, 1779. La première partie est consacrée à l'ostéologie; la seconde, à la myologie.

Le frontispice de la première partie est intéressant (fig. 81). Composé par Gamelin et gravé à l'eau-forte par Lavallée, l'un de ses élèves, il donne, par son aspect et par certains détails, l'impression d'une gravure de Rembrandt.

Le fleuron du titre représente un champ de bataille au milieu duquel la Mort, sous la forme d'un squelette armé d'une faux, montant un cheval ailé, par un geste de commandement fait avancer son escadron, précédé de squelettes à cheval et soufflant dans des trompes, sur une foule d'individus en fuite, et dont les attitudes et les physionomies indiquent la plus vive terreur. D'autres compositions ayant pour sujets des batailles sont réparties dans l'ouvrage, et c'est en nous souvenant que Gamelin, à cinquante-cinq ans, s'enrôla dans l'armée des Pyrénées, ce qui indique qu'il devait avoir, en plus de ses facultés artistiques, un goût prononcé pour les aventures guerrières, que nous pourrons peut-être nous expliquer et comprendre cette introduction de gravures représentant des batailles dans un ouvrage qui n'a évidemment aucun rapport avec l'état militaire.

Mais ce n'est pas tout, certaines gravures, qui font songer aux fantaisies de Goya, représentent des scènes d'un caractère macabre; ce sont des squelettes qui, dans un cimetière, poursuivent les vivants et enterrent les morts; des squelettes qui, écartant une draperie, apparaissent à des individus qui jouent aux cartes; d'autres squelettes qui, au milieu d'une fête mondaine,

apparaissent entourés de monuments funéraires et y entraînent des femmes vêtues d'une façon élégante, tandis que quelques-uns d'entre eux semblent simplement les engager à y reposer.



FIG. 85. — PLANCHE DE MYOLOGIE.

(J. Gamelin. *Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie.*)

Cependant, tout en se laissant entraîner par son imagination, l'auteur n'oublie pas qu'il compose un traité didactique; mais, malgré qu'il donne des planches représentant des squelettes et des détails ostéologiques tels qu'on a l'habitude de les représenter, on devine qu'il ne peut se contraindre à rester longtemps dans cet ordre d'idées; il faut qu'à ses représentations il mêle un élément pittoresque; alors il représente un squelette ailé qui, montrant une académie dessinée, et ouvrant largement les ruines de sa bouche, semble proclamer la nécessité de se livrer à l'étude de pièces ostéologiques dont il est entouré

(fig. 82); c'est encore une planche représentant un squelette obéissant aux appels de la trompette du Jugement dernier (fig. 83); deux squelettes mélomanes prenant plaisir à l'audition d'une œuvre musicale que deux autres squelettes exécutent sur le violon et sur la basse; etc.

Malgré ce qu'en dit Lordat, dans son *Essai sur l'iconologie médicale*, nous ne trouvons pas, en nous plaçant à son point de vue, que ces dessins soient d'une conception extravagante. La raison qui fait porter ce jugement à l'auteur que nous venons de citer dépend de la signification qu'il accorde au « squelette naturel », c'est-à-dire à celui dont les articulations sont reliées par les ligaments conservés, et non par des liens métalliques ajoutés comme dans les « squelettes artificiels » (artificiels quant à leur monture). « Un squelette naturel, dit-il, peut avoir une sorte de vraisemblance poétique, puisqu'un Médecin a osé soutenir que la force qui opère les mouvements de l'homme résidait dans le périoste[1]. Mais un squelette artificiel, dont lès parties n'ont pas de continuité, et qui cependant agit, marche, fait de la musique, est une conception trop extravagante[2]. »

Il fait allusion à Gamelin, qu'il a cité précédemment. Or celui-ci a peut-être dessiné ses squelettes d'après des pièces osseuses retenues encore par les ligaments, c'est possible, et ce qui nous le fait croire,

1. Libertus, *De Mechanismi in corpore humano absentia*, Erf., 1738.

2. J. Lordat, *Essai sur l'iconologie médicale*, Montpellier, 1833, p. 67 et 68.

c'est qu'un squelette artificiel, ayant les articulations



FIG. 86. — PLANCHE DE MYOLOGIE.

(J. Gamelin. *Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie.*)

plus maintenues par les liens métalliques qui s'y trouvent annexés, n'aurait pu être placé dans des attitudes aussi souples et surtout aussi variées; ensuite,

parce que sur les squelettes dits naturels les ligaments voilent les articulations, Gamelin a dû dessiner les extrémités des os d'après des pièces séparées, afin d'obtenir ainsi des figures plus démonstratives et donnant plus de renseignements sur les formes du squelette et des éléments qui le constituent.

Gamelin, et cela est regrettable, ne s'occupe pas de l'arthrologie, de sorte que la seconde partie de son ouvrage traite, dès son début, de la myologie. Cette partie commence par une gravure (fig. 84) représentant le martyre de saint Barthélemy; la sentence qui condamna celui-ci à être écorché est exécutée avec une certaine rage par les bourreaux chargés de cet office. Il fallait véritablement la tournure particulière d'esprit de Gamelin pour oser représenter une scène de ce genre au début d'un traité de myologie.

Le fleuron qui orne le titre représente des artistes qui, à la clarté d'une lampe, dessinent un modèle vivant. Malgré que la composition manque un peu d'unité, cette pièce est pourtant intéressante, à cause de l'effet de lumière, de son poudroiement, qui sont rendus d'une façon « amusante », si l'on nous permet cette expression que les artistes emploient, et qui, par conséquent, ne les surprendra pas. Viennent ensuite des dessins d'écorchés d'une facture excellente, et dont le caractère de formes démontre d'une façon absolue qu'ils ont été, avec intérêt et avec plaisir, copiés d'après nature. Certains de ces écorchés sont représentés dans l'attitude de crucifiés; d'autres, couchés sur une dalle, sont vus dans des raccourcis d'une hardiesse frappante (fig. 85 et 86); d'autres sont accroupis; etc.

Mais Gamelin ne se contente pas de représenter des écorchés, il mêle à ces planches des gravures qui n'ont aucun rapport avec l'anatomie : c'est un philosophe qui écrit sous l'inspiration de personnages qui l'entourent ; ce sont encore des batailles, un portrait, etc., de sorte que, à la vue de ces additions, on peut se demander s'il n'a pas profité de l'ouvrage qu'il publiait pour montrer un certain nombre de ses œuvres, malgré leur peu de rapport avec le sujet qu'il avait à traiter. Mais ce n'est pas ainsi qu'il faut le juger; il avait une autre raison que nous trouverons bientôt dans le texte qui accompagne les planches, et que nous allons analyser.

Dans la première partie, ce texte consiste simplement en une énumération de chacun des détails représentés, et en indications sur les proportions qui existent entre la longueur du tronc et la dimension correspondante des extrémités supérieure et inférieure; puis des dimensions de chacun des os pris en particulier.

Quant à la seconde partie qui, comme nous le savons, traite de la myologie, elle est accompagnée de généralités sur les muscles et d'études particulières de chacun des muscles superficiels et même profonds. C'est dans ces généralités que nous trouvons, à ce qu'il nous semble, la raison pour laquelle Gamelin a introduit, parmi ses planches d'anatomie, des gravures représentant des sujets n'ayant aucun rapport apparent avec la science qu'il voulait démontrer. Dans sa pensée ce rapport pouvait s'établir; du reste, voici ce qu'il dit : « Le soin que j'ai pris de traiter la Myologie à la ma-

nière du crayon, lui en rendra (à l'élève) le dessin facile. Si l'ennui le surprend dans un travail si sec et si monotone, *les différents sujets répandus dans le cours de l'Ouvrage* lui offriront les moyens de le varier, et peut-être des agrémens qu'on ne pouvoit guère se promettre de trouver dans une entreprise de ce genre. Jeunes Artistes, pourriez-vous ne pas applaudir à mes efforts, en cueillant quelques fleurs dans un champ qui n'offre à vos regards qu'une moisson desséchée et flétrie par le souffle de la mort! »

Notre jugement sur le livre de Gamelin est favorable, on a dû s'en apercevoir. Si tentés que nous soyons de lui être reconnaissants de la pensée qu'il a eue de fournir des distractions aux élèves, ainsi que nous venons de le lui entendre dire, nous déclarons que, malgré tout, cela était bien superflu. L'étude de l'anatomie est, à notre avis, suffisamment attrayante par elle-même, pour qu'il n'y ait pas lieu de craindre que l'ennui vienne surprendre l'élève dans un travail auquel Gamelin ne craint pas d'ajouter les épithètes fausses et regrettables de « sec et monotone ».

Quoi qu'il en soit, la valeur artistique des planches qui accompagnent cet ouvrage, la façon pittoresque dont les figures sont représentées, l'aspect de bonne humeur qui s'en dégage, donnent à celles-ci un très grand intérêt. Elles font aimer l'anatomie en montrant bien ses applications à l'étude des formes. Il est certain que, vu l'insuffisance du texte et l'absence de toute indication relative à l'arthrologie, cet ouvrage ne constitue pas un traité suffisamment didactique et que, pour

apprendre complètement ce qu'il est nécessaire de savoir, on aurait tort de le consulter d'une manière exclusive ; mais il peut rendre des services. De sorte que nous ne saurions trop engager les élèves à parcourir le recueil d'anatomie de Gamelin.

L'ouvrage qui succéda, comme ordre de publication, à celui que nous venons de feuilleter, publié par Suë en 1788, est d'une donnée plus normale que ce dernier, c'est-à-dire moins fantaisiste ; malgré que dans certaine de ses publications, ainsi que nous le verrons bientôt (p. 244), l'auteur n'ait pas craint d'abandonner les opinions admises, ou plutôt acceptables, pour se livrer à des considérations qui n'ont d'artistique que leur originalité.

La famille à laquelle Suë, notre auteur, a appartenu, les livres que son père et lui publièrent, la place que tous deux occupèrent dans l'enseignement de l'anatomie plastique, nous engagent à leur consacrer les pages suivantes dans lesquelles nous les réunissons ; malgré que cela nous oblige à retourner tout d'abord en arrière de l'époque à laquelle nous sommes parvenus.

Les Suë [1] ont formé une nombreuse famille de chirurgiens anatomistes dont certains membres, à cause de leurs prénoms semblables, ont été quelquefois confondus les uns avec les autres. C'est pourquoi

1. Le tréma est, par certains auteurs, placé sur la lettre u de ce nom. Si nous le plaçons sur la lettre e, c'est que nous le trouvons ainsi sur le titre des *Élémens d'anatomie, à l'usage des peintres*, etc., publiés par l'un des Suë, et, à plusieurs reprises, dans l'*Almanach impérial* de 1812.

nous pensons qu'il ne sera pas inutile de fixer tout d'abord leur généalogie :

JEAN SUE 1699-1762 qui eut comme fils : PIERRE SUE (dit « le jeune ») 1739-1816	eut comme frère	JEAN-JOSEPH SUE (dit « de la Charité ») 1710-1792 qui eut comme fils : JEAN-JOSEPH SUE (dit « le fils »)[1] 1760-1830 qui eut comme fils : MARIE-JOSEPH-EUGÈNE SUE 1804-1857

Malgré qu'ils ne nous intéressent pas tous au même titre, nous croyons cependant qu'il ne sera pas inutile, afin de moins facilement les confondre, de donner un rapide aperçu biographique relatif à chacun d'eux.

JEAN SUË, chirurgien, naquit à la Colle, village du canton de Vence (Var), et mourut à Paris. Il fit partie de l'Académie de chirurgie.

PIERRE SUË, chirurgien, fils du précédent, naquit et mourut à Paris. Il publia divers travaux de littérature médicale. La chaire de bibliographie à la Faculté lui fut confiée; puis, en 1808, celle de médecine légale.

JEAN-JOSEPH SUË (dit « de la Charité »), chirurgien, frère de Jean, naquit, ainsi que ce dernier, à la Colle

1. Il est ainsi désigné sur le titre de sa *Traduction de l'anatomie comparée de Monro* et à la signature de l'épître dédicatoire du même ouvrage; « le fils » est encore ajouté au nom de Suë dans l'Approbation et le Privilège de l'ouvrage du même auteur: *Élémens d'anatomie, à l'usage des peintres*, etc.

(Var) et mourut à Paris. Il obtint de nombreux succès dans l'enseignement et dans la pratique de la chirurgie, particulièrement comme substitut du chirurgien en chef de l'hôpital de la Charité; et, ce qui pour nous présente plus d'intérêt, fut nommé professeur titulaire d'anatomie à l'Académie royale de peinture et de sculpture, après avoir été professeur adjoint depuis 1746 (voir p. 245). Parmi les ouvrages qu'il a publiés, nous signalerons : *Abrégé de l'anatomie du corps de l'homme* (1748), et une traduction, avec des notes et des planches qu'il ajouta, du *Traité d'ostéologie de Monro* (1759). Nous nous occuperons bientôt de ce dernier.

Jean-Joseph Suë (dit « le fils »), chirurgien, fils du précédent, naquit et mourut à Paris. Élève de son père, il fut reçu maître en 1781, et prit à Édimbourg le grade de docteur. Il fut, en 1814, nommé médecin en chef de la maison militaire du roi et professeur à l'École des beaux-arts en 1819, dit-on; nous reparlerons plus loin de la date que nous venons d'indiquer. Il fut reçu membre de l'Académie de médecine en 1821, et devint médecin consultant du roi en 1824. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, nous citerons : — *Élémens d'anatomie, à l'usage des peintres, des sculpteurs et des amateurs* (1re édition en 1788, 2e en 1805); — *Essai sur la physiognomonie des corps vivans, considérée depuis l'homme jusqu'à la plante* (1797); — *Traduction du traité d'anatomie comparée de Monro* (1786).

Il eut comme fils Marie-Joseph-Eugène Suë, le romancier bien connu. Nous n'avons certainement pas

ici à nous occuper d'Eugène Suë; mais nous indiquerons que, suivant en cela les traditions de sa famille, il étudia d'abord la médecine et que, sans cependant avoir pris le grade de docteur, il fut nommé aide-major d'une compagnie des gardes du corps, suivit l'armée française en Espagne en 1823, puis fut nommé chirurgien de la marine, poste qu'il conserva jusqu'à la mort de son père, c'est-à-dire en 1830. Après s'être occupé un peu de peinture chez Gudin, il se consacra à la littérature.

Ainsi qu'on a pu le remarquer, deux membres de cette famille doivent seuls nous intéresser plus particulièrement, ce sont ceux qui ont professé l'anatomie plastique, c'est-à-dire Jean-Joseph Suë (dit « de la Charité ») et Jean-Joseph Suë (dit « le fils »).

Nous l'avons déjà indiqué, mais il faut maintenant y revenir avec plus de détails, Suë, le père, publia en 1759 une traduction du traité d'ostéologie de Monro. Cet ouvrage, grand in-folio, superbe au point de vue typographique, est divisé en deux parties: la première contient le texte et la seconde les planches. Alexandre Monro (Londres 1697—1767 Édimbourg) publia à Édimbourg en 1726 : *Osteology, or treatise on the anatomy of the bones;* c'est cet ouvrage que Suë traduisit, ou plutôt fit traduire, et auquel il ajouta des notes et des planches.

Le frontispice de la première partie a été composé et dessiné par Jean-Baptiste-Marie Pierre (Paris 1713—1789), membre de l'Académie royale de peinture en 1742, premier peintre du roi en 1770. Ce frontispice (fig. 87) représente une allégorie dont l'expli-



FIG. 87. — FRONTISPICE.

(Sué. *Traduction du traité d'ostéologie de Monro*, 1re partie.)

cation est donnée un peu plus loin dans l'ouvrage : se basant sur ce principe que c'est le temps qui ajoute continuellement à la perfection de l'anatomie, l'artiste « a représenté le Dieu du Tems occupé à soulever un voile, derrière lequel une lumière vive éclaire le Sujet des Observations, étendu sur une table, et vu en raccourci. L'Anatomie, sous la figure d'une Femme appuyée sur des Livres, cherche au sein de la lumière, cette vérité qui doit être le but de toute Science utile ». Cette femme est environnée de Génies qui se préparent au travail, les uns apprêtent des instruments de dissection, les autres tiennent des pièces ostéologiques, etc.

Le cul-de-lampe du titre est consacré à la Glorification de l'anatomie (fig. 88). Enfin, la notice expose que la vignette qui se trouve en tête des chapitres, composée, comme le précédent, par le même artiste, représente « La Mort enchaînée par les Génies de l'Anatomie, tandis qu'on élève une Pyramide et des Trophées aux *Vésales*, aux *Winslows* », etc. (fig. 89).

Nous n'avons pas à analyser le texte de ce volume, car il est destiné surtout aux études médicales. Mais nous dirons quelques mots de la deuxième partie qui, elle, contient des planches que nous verrons reproduites bientôt dans l'un des ouvrages de Suë le fils. Ces planches, dessinées par Tharsis (ou Tarsis, car il y a des variantes dans l'orthographe des signatures des planches), sont au nombre de trente et une ; elles sont, comme gravure, d'une exécution très soignée qui pourrait, ainsi que cela se produit quelquefois, laisser passer inaperçues quelques erreurs de forme ou

quelques négligences dans l'indication de la direction des parties (fig. 90 et 91).

Qu'on examine avec soin certaines de ces planches, et l'on constatera que dans les squelettes entiers, l'axe de l'avant-bras est sur le prolongement de celui de



FIG. 88. — CUL-DE-LAMPE.
(Suë. *Traduction du traité d'ostéologie de Monro*, 1re partie.)

l'humérus; que le bassin est trop horizontal ; que la rotule est placée trop bas ; que les pieds, dans la planche I, sont mal dessinés ; que dans la planche IV, qui représente un squelette de femme, le diamètre bi-trochantérien est beaucoup trop étendu par rapport au diamètre bi-huméral. De plus, si l'on voit les choses d'une autre façon, on regrette que l'auteur ait choisi un format si énorme et d'un maniement difficile

pour représenter certains détails ostéologiques qui eussent été tout aussi clairement indiqués dans un espace plus restreint. Mais cela concordait avec les intentions de l'auteur qui voulait édifier un véritable monument.

Malgré le désir que Suë avait de faire paraître de la même manière les autres détails de constitution du corps humain, et l'appel un peu découragé que, dans



FIG. 89. — VIGNETTE.

(Suë. *Traduction du traité d'ostéologie de Monro*, 1re partie.)

l'Avertissement de la seconde partie, il fait au public afin de réunir des souscriptions, il faut croire que ses espérances furent vaines, car il ne réussit à publier que l'ostéologie.

Jean-Joseph Suë, le fils, nous l'avons déjà dit, fit paraître un traité destiné plus particulièrement aux beaux-arts, sous le titre de : *Élémens d'anatomie, à l'usage des peintres, des sculpteurs et des amateurs; Ornés de quatorze Planches en taille-douce, représentant au naturel tous les Os de l'Adulte et ceux de l'Enfant du premier âge, avec leur explication.* Paris

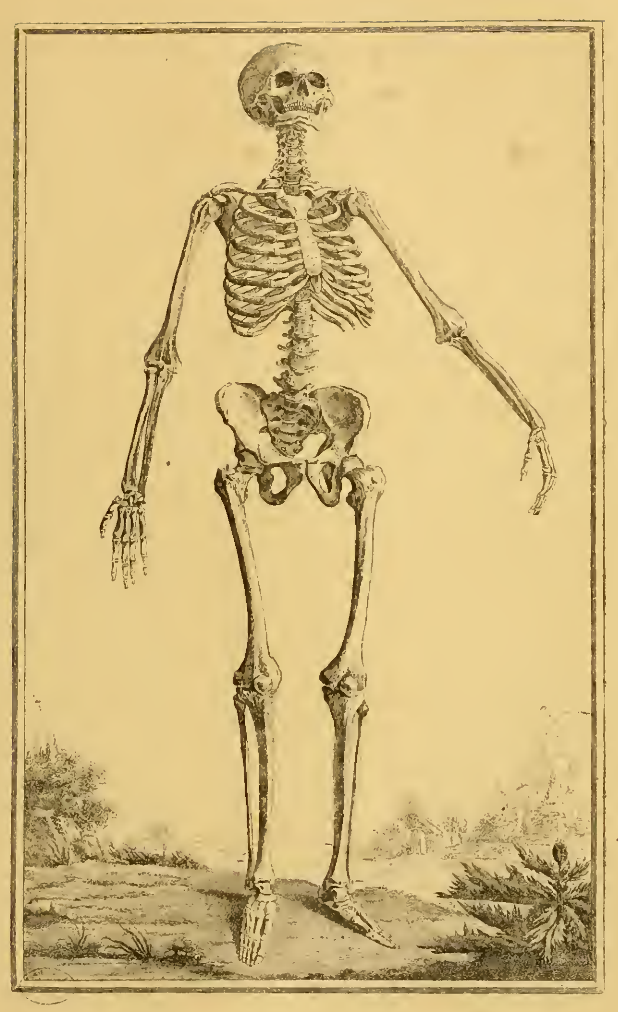


FIG. 90. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE.

(Suë. *Traduction du traité d'ostéologie de Monro,* 2e partie.)

1788. Ces planches sont extraites du traité de Monro, traduit, ainsi que nous venons de le voir, par Suë le père. De dimensions plus modestes, grâce au pliage des planches, et par conséquent d'un maniement plus facile, ce livre eut un certain succès; mais l'auteur, ne voulant peut-être qu'utiliser des planches déjà faites, ne publia que l'ostéologie, et l'ouvrage ne fut jamais terminé.

Dans le « Discours préliminaire », Suë traite de l'utilité de l'anatomie plastique d'une façon assez intéressante; il parle ensuite des expressions de la physionomie et même de l'origine des passions. Tout naturellement, et il fallait s'y attendre, la méthode expérimentale n'existant pas encore, on trouve dans cette partie beaucoup de mots vides de sens, des considérations qui, par leur caractère métaphysique, n'ont jamais dû être d'une bien grande utilité aux artistes; nous y trouvons même des définitions surprenantes telles que celles-ci : « Quoique les joues *n'aient par elles-mêmes aucun mouvement volontaire*, elles n'en contribuent pas moins à l'expression, par la rougeur où la pâleur dont elles se couvrent involontairement dans les différentes passions » (p. 16). Quant à leur aspect de forme dans le rire, dans le pleurer, etc., il n'en est pas question ; en tout cas il est possible, malgré que Suë en dise, de modifier *volontairement* leur forme et leur modelé. Plus loin il dit encore: « Dans l'estime, *le regard est fixe, les sourcils sont un peu baissés du côté du nez, et un peu élevés du côté des tempes. La tête et le corps paroissent se porter doucement en avant, le reste est dans l'état naturel* » (p. 17). Que le lecteur, laissant

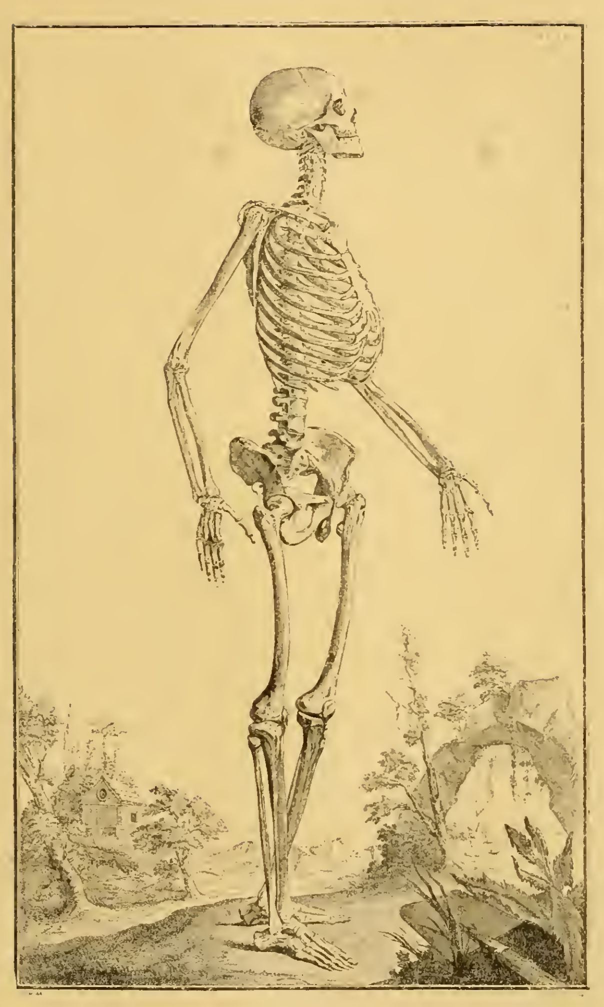


FIG. 91. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE.

(Suë. *Traduction du traité d'ostéologie de Monro,* 2e partie.)

de côté ce qui dans cette phrase manque de clarté veuille bien chercher à exécuter le double déplacement des sourcils que Suë indique, il s'apercevra bien vite de l'impossibilité de l'obtenir ; mais si par hasard il y réussit, il verra alors sa physionomie prendre une expression rien moins que sympathique, analogue à celle que l'on peut observer chez les sujets dont les sourcils ont, naturellement, la direction indiquée plus haut.

Suë, s'intéressant aux études relatives à la physionomie, a, de plus, écrit un ouvrage spécial sur cette matière, ouvrage dont le titre montre bien qu'il ne connaissait pas, à ce sujet, de limites à ses investigations; nous faisons allusion à son *Essai sur la physiognomonie des corps vivans, considérée depuis l'homme jusqu'à la plante*. Paris, 1797. Il y reproduit la plus grande partie du texte de son anatomie artistique relatif à l'étude des passions; puis il parle de la physiognomonie et alors, après avoir analysé celle de l'homme, il s'occupe de celle des animaux, non seulement des quadrupèdes, mais encore des oiseaux, des poissons, des reptiles; il parle même de la physionomie des vers et déclare que « les vers intestinaux ont une physionomie décidée... que leur caractère physiognomonique inspire à l'homme la tristesse et la crainte » (p. 270), etc. Mais ce n'est pas tout, il ne s'arrête pas là, car il s'occupe de la physionomie de certains végétaux, et dit alors : « Quelle *expression de bonté* dans les arbres fruitiers !... Les légumes bienfaisans *attendent* qu'on les cueille, pour nous fournir des aliments sains et agréables » (p. 275).

Ainsi qu'on le voit par ces quelques exemples, Suë n'était pas dépourvu d'imagination. Enfin il termine par des éléments de botanique pure; il décrit les caractères des familles végétales, ce qui est véritablement un hors-d'œuvre inutile, même dans un livre traitant de physiognomonie.

Nous avons à plusieurs reprises parlé de la situation qu'occupèrent, dans l'enseignement de l'anatomie plastique, Suë le père et Suë le fils ; il nous semble intéressant de compléter ces indications en signalant ici les noms des professeurs qui les ont précédés dans la même chaire à l'Académie Royale de peinture et de sculpture, depuis la fondation de cette dernière, c'est-à-dire depuis 1648.

Ce furent :

François Quatroulx (ou Quadroulx),	de 1648 à 1672
Jacques-Claude Friquet de Vaurose,	de 1672 à 1716
J. Trippier,	de 1716 à 1728
Sarrau,	de 1728 à 1772
Jean-Joseph Sue, adjoint à Sarrau,	de 1746 à 1772
id. professeur titulaire,	de 1772 à 1792
Jean-Joseph Sue (dit « le fils »), adjoint à Suë père,	de 1789 à 1792
id. professeur titulaire,	de 1792 à 1830

L'Académie ayant été supprimée par un décret de l'Assemblée nationale du 8 août 1793, mais les Écoles ayant été maintenues par décret du 28 septembre de la même année, l'enseignement donné jusqu'alors se continua par celui de l'École des Beaux-Arts. C'est

donc à cette dernière que Suë fils fut professeur jusqu'en 1830, et que lui succédèrent :

Édouard-Félix-Étienne Émery,	de 1830 à 1856
César-Alphonse Robert,	de 1856 à 1862
Pierre-Charles Huguier,	de 1863 à 1873

L'année où fut publié l'ouvrage d'anatomie de Suë le fils, c'est-à-dire en 1788, parut un autre ouvrage traitant du même sujet, mais d'un autre auteur, ouvrage intitulé : *Cours d'anatomie, à l'usage des artistes*, par M. Bottman, *Conseiller-Aulique de Sa Majesté le Roi de Pologne, et médecin de la Faculté de Paris.* Paris, 1788.

Ce livre, sans être parfait, mérite d'être mentionné, car il ne consiste pas seulement, ainsi que nous avons pu le constater pour presque tous les ouvrages qui précèdent, en une simple énumération des os et des muscles du corps humain. On y voit apparaître, d'une façon incomplète, il est vrai, mais intéressante, une tendance à l'association de l'étude anatomique et de l'explication des formes. Il peut être rangé parmi les ouvrages qui ont préludé, pour ainsi dire, à l'apparition des véritables traités d'anatomie plastique. Mais on y trouve de nombreuses lacunes. Par exemple, il ne contient pas de figures. Il est vrai que, dès la première page, Bottman nous indique la raison pour laquelle il a cru pouvoir se dispenser d'en annexer à son texte : « Plusieurs Lecteurs, dit-il, auroient peut-être désiré que ce petit ouvrage fût orné de planches, nous croyons devoir les avertir que ce sont des moyens illusoires d'apprendre l'Anatomie. Les meilleures que nous con-

noissons sont celles de M. Suë le père; nous ne pouvons cependant pas nous empêcher de dire qu'on y découvre une infinité de défauts. » Cette critique semble indiquer l'intention de déprécier, par contrecoup, l'ouvrage de Suë le fils, ouvrage dans lequel, ainsi que nous l'avons dit, ont été reproduites certaines des planches de Suë le père. La nature, ou plutôt la raison d'être de cette critique devient encore plus claire, si l'on observe que le livre de Suë le fils et celui de Bottman ont été édités dans la même année et à deux mois de distance seulement, le Privilège du premier étant daté du 2 avril tandis que celui du second est du 9 juin. Peut-être, pressé, pour des raisons particulières, de faire paraître son livre, Bottman n'a-t-il pas pris le temps nécessaire pour faire exécuter des planches; il n'y a qu'une raison de ce genre qui ait pu l'engager à dire que ces dernières ne sont d'aucune utilité.

Son livre est divisé en quatre chapitres, qui traitent : 1° du Squelette, 2° de l'Écorché ou de l'Homme musculeux, 3° de l'Homme recouvert de ses tégumens, 4° de l'Homme en mouvement.

L'ordre qu'il suit dans certains de ces chapitres est cause que souvent les descriptions se trouvent trop morcelées. Ainsi, dans l'ostéologie, il considère la tête vue d'abord par sa face antérieure et alors ne parle pas des branches du maxillaire inférieur; il se contente de dire que « sur les parties latérales de cet os s'élèvent deux bosses allongées » (p. 7); ce n'est que plus loin, en parlant de la tête vue par l'une de ses faces latérales, qu'il décrit ces branches (p. 11), après avoir parlé, d'une

façon prématurée, du pavillon de l'oreille. Comme on peut le constater par cet exemple pris parmi beaucoup d'autres, l'ordre suivi par Bottman n'est pas très didactique. Mais, si au lieu de nous attacher à des détails nous considérons le plan général, c'est alors que ce défaut de méthode deviendra plus frappant. Après avoir parlé du squelette, Bottman entreprend l'étude des muscles ; il décrit la situation, la direction, les insertions de ces muscles ; il ne dit pas un mot de leur action. Puis, on rencontre dans cette myologie des indications qui, si elles se gravent dans la mémoire d'un lecteur attentif, doivent embarrasser celui-ci lorsqu'il cherche à les contrôler sur la nature. Par exemple, au sujet de la région de l'épaule : « Six muscles ne paroissent pas sous les tégumens et sont appellés épineux, sous-épineux, petit rond, grand rond, sous-scapulaire et le coraco-brachial » (p. 92) ; et pourtant, à l'exception de l'épineux (auquel il donne plus loin le nom plus complet de sus-épineux) et du sous-scapulaire, ces muscles sont sous-cutanés.

Il s'occupe ensuite des formes extérieures, c'est-à-dire de l'homme recouvert de ses téguments ; mais il est sobre de détails sur cette question. De plus, nous retrouvons ce manque de méthode qui ne peut que jeter le trouble dans l'esprit de celui dont les connaissances anatomiques ne sont pas encore très étendues ; en voici un exemple : « Le jarret est un creux... qui est relevé sur les côtés par les tendons très-forts des muscles fléchisseurs de la jambe » (p. 158). Or il a bien parlé précédemment, dans la myologie, du biceps crural, du demi-tendineux et du demi-membraneux,

mais il n'a pas dit alors que ces muscles sont fléchisseurs de la jambe; comment le lecteur peut-il deviner que c'est à ces muscles que Bottman fait allusion à propos des limites de la région poplitée ; en disant que celle-ci est un creux, il la décrit, cela se devine, en supposant le genou dans la flexion ; mais sans signaler que, pour constater la présence des modelés dont il parle, il est nécessaire de placer cette articulation dans l'attitude opposée à l'extension.

Enfin, dans la dernière partie, il s'occupe de l'homme en mouvement; l'auteur parle alors de l'action des muscles ; mais cette étude vient trop tard et, par conséquent, perd une partie de son intérêt. Ceci mis à part, il faut tenir compte à Bottman de la façon dont il décrit les actions des muscles de la face, suivant en cela le plan qu'il annonce dans l'Introduction et qu'il indique en ces termes : « L'effet que peut produire chaque passion a été passé sous silence dans la persuasion où nous sommes, que les Artistes, d'après une connoissance parfaite des muscles de la face, feront facilement l'application du jeu de chacun d'eux. » Cette façon de comprendre l'étude des muscles de la face, rend évidemment cette étude incomplète; mais au moins n'est-elle pas encombrée par ces longues dissertations philosophiques que l'on trouve dans les ouvrages de certains auteurs, en particulier dans ceux de Suë. Il semble que Bottman, par la simplification qu'il a apportée dans cette étude, pourrait être, pour cette raison, placé à côté de Duchenne (de Boulogne).

Quoi qu'il en soit, si, pour nous résumer, nous con-

sidérons dans son ensemble l'ouvrage de Bottman, nous ajouterons qu'il donne l'impression d'un livre écrit avec une certaine mollesse ; on croirait en le lisant que l'auteur, ayant dans certains passages fait quelques efforts pour être utile au lecteur, dans d'autres, n'a pas voulu se donner la même peine. Peut-être, nous le répétons, avait-il hâte de faire paraître son volume; la rédaction négligée de certains passages serait alors sinon admissible, du moins expliquée.

Le succès de l'ouvrage de Tortebat, dû en grande partie à la valeur des planches qui, nous le savons, reproduisaient celles de Vésale, fut tel, qu'à certaines époques on en vit paraître des éditions nouvelles. Nous en avons déjà cité quelques-unes lorsque nous nous occupions des traités publiés dans la première moitié du XVIIIe siècle et quelques années après. Vers l'époque que nous venons d'atteindre, en parut encore une, que nous tenions à séparer des précédentes, parce qu'elle a subi quelques modifications. Cette édition porte le titre de : *Nouveau traité d'anatomie Accommodée aux Arts de Peinture et de Sculpture, par Tortebat. Exécutée dans le Genre du Crayon, par T. Leclere. Dessinateur, pour la Facilité des Jeunes Élèves, et Gravée par Petit,* Paris. Cette édition ne porte pas de date, cependant elle doit être de la fin de 1798, ou des deux premiers tiers de l'année 1799, car la dernière planche, celle qui représente le squelette vu de profil (la myologie précédant l'ostéologie), porte, gravée à l'un des angles du socle sur lequel le sujet est accoudé, l'indication suivante : *P.-T. Le Clere An 7.* Ainsi qu'on peut le constater par surcroît, le nom du dessinateur

n'a pas toujours été orthographié de la même façon. Le plus simple examen montre que les dix planches dont se compose ce cahier ne sont que de très médiocres copies des squelettes et écorchés du livre de Vésale, copies non seulement pâles et indécises, mais encore souvent reproduites avec confusion et interprétation défectueuse dans les détails.

P.-T. Le Clere, par une tendance très marquée à faire revivre sous une forme qui lui devienne personnelle, les œuvres des auteurs ayant un certain renom, reprit non seulement l'œuvre de Tortebat, mais s'occupa aussi à refaire l'ouvrage de Jean Cousin, avec ce titre que nous copions textuellement, sans en corriger l'orthographe : « *L'art du dessin démontré d'une manière claire et précise, par Jean Cousin, Peintre Français. Revu Corrigé et augmentée d'après les Ouvrages de ce maître et les meilleurs éditions qui ayent paru jusqu'à ce jour; Par P.-T. Le Clere, Peintre. Contenant une description éxacte des Os, et des Muscles du Corps humain, et de leurs offices, les proportions de la figure, et plusieurs éxemples, qui indiquent les moyens de la dessiner sous les différents aspects quelle présente, soit dévelopé ou bien vu en racourcy,* etc. » Cet ouvrage ne porte pas de date de publication ; mais il doit être postérieur à 1821. En effet, Ambroise Firmin-Didot, dans son étude sur Jean Cousin[1], l'indique comme étant la 24e édition du « Livre de Pourtraiture » de ce dernier, la 23e édition ayant paru en 1821.

1. Ambroise Firmin-Didot, *Étude sur Jean Cousin,* Paris, 1872, p. 124.

Les planches sont d'une médiocrité qui rappelle celle des planches du « Tortebat » de Le Clere; certaines, par exemple la planche représentant des squelettes, sont d'une faiblesse telle qu'il serait pénible d'y insister.

QUATRIÈME PARTIE

Les traités d'anatomie destinés aux artistes deviennent réellement des traités d'anatomie plastique.

CHAPITRE XII

XIXe SIÈCLE

Les traités d'anatomie plastique ont été surtout, jusqu'alors, réduits simplement à l'indication des éléments anatomiques que l'artiste doit connaître, c'est-à-dire à l'ostéologie et la myologie. Une description plus ou moins succincte de ces éléments semblait devoir suffire, tandis que les conséquences qui en résultent au point de vue de la construction générale, des changements de forme produits par les mouvements, les causes des différents modelés, se trouvaient sacrifiées. En résumé, ces traités étaient des réductions d'ouvrages d'anatomie médicale, appro-

priés, par la suppression des organes inutiles à connaître, aux artistes pour lesquels ils étaient rédigés.

Ce n'est pas à dire que, dans ceux que nous allons voir, il ne s'en trouvera pas qui seront du même genre; mais, à côté d'eux, les dominant pour ainsi dire par leur conception mieux appropriée, nous en rencontrerons qui, tout en décrivant les mêmes éléments anatomiques sans négliger l'étude des formes que ceux-ci déterminent, devaient, dans une section nouvelle, occuper une place spéciale parmi les ouvrages d'anatomie des formes.

Il est vrai que, dans le précédent chapitre, nous avons vu que Gamelin et Bottman se sont déjà préoccupés des nécessités de l'enseignement; mais, l'un a donné des planches intéressantes accompagnées d'un texte insuffisant; l'autre, un texte rempli de bonnes intentions qui ne pouvaient être complètement réalisées à cause de la suppression volontaire des illustrations. Ici, il en sera autrement; les ouvrages de Salvage, Gerdy et Fau suffiront à le démontrer. Cependant, tous n'auront pas la même valeur didactique, et c'est ce que va nous prouver celui qui est le premier en date, c'est-à-dire celui de Bosio.

Jean-François Bosio (Monaco 1764 — 1827 Paris)[1], peintre, qu'il ne faut pas confondre avec le sculpteur Bosio, dont il était le frère aîné, publia un petit ouvrage

1. Ces dates sont celles que nous avons trouvées, avec indication du quantième et du mois, dans Bellier de la Chavignerie, *Dictionnaire général des artistes de l'École française*. Larousse en donne d'autres, mais sans affirmer; il dit : né vers 1767, mort vers 1832.



intitulé : *Traité élémentaire des règles du dessin; par le Citoyen Bosio, (élève de David) Peintre d'Histoire,*

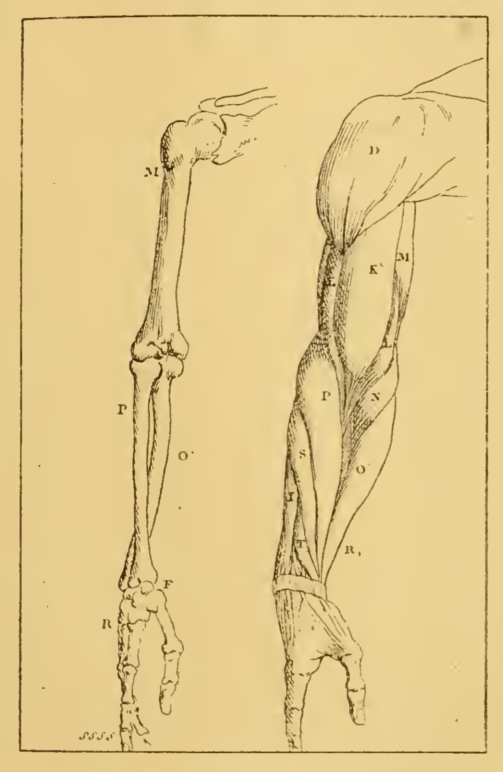


FIG. 92.

PLANCHE D'OSTÉOLOGIE ET DE MYOLOGIE.

(Bosio. *Traité élémentaire des règles du dessin.*)

et Professeur de Dessin à l'École Polytechnique. Paris, an IX (1800 ou 1801), dans lequel se trouvent des

notions relatives à l'anatomie. Sur les dix-sept planches que contient ce manuel, dix représentent le squelette et l'écorché, tandis que les autres sont consacrées à la façon de dessiner la tête humaine et à l'étude des proportions.

Les planches d'anatomie, d'un dessin lourd et d'un modelé médiocre, nous semblent avoir été, pour celles qui concernent la myologie, copiées d'après l'écorché de Houdon. Quant aux fragments ostéologiques, ils n'ont certainement pas été exécutés d'après nature (voir fig. 92). Le texte se réduit simplement à l'indication des noms des os et des muscles représentés.

Nous ne nous occuperons pas davantage du manuel de Bosio ; d'abord, parce qu'il n'offre pas un très vif intérêt; ensuite, parce que nous avons hâte de parcourir un autre livre, celui de Salvage, qui, par son importance, le succès qu'il a eu et les services qu'il a pu rendre, doit nous intéresser davantage et devra nous arrêter plus longtemps.

Il nous faut cependant citer auparavant des auteurs étrangers dont les ouvrages furent publiés avant 1812, époque à laquelle Salvage fit paraître le sien. C'est d'abord Giovanni-Battista de Rubeis, élève d'Ercole Lelli, célèbre comme peintre de portraits, qui a laissé un traité où il s'occupe à la fois de l'anatomie en général, et en particulier de la physionomie humaine ; ouvrage qui fut imprimé à Paris, après la mort de l'auteur, avec le titre : *Trattato dei rittrati ossia trattato per coglier le fisionomie. Trattato d'anatomia per uso dei pittori*. Parigi, 1809. C'est ensuite Giuseppe del Medico, chirurgien, dont l'ouvrage, intitulé :

Anatomia per uso dei pittori e scultori, Roma, 1811, est composé de treize planches d'ostéologie, vingt de myologie, deux représentant le *Gladiateur* et destinées à indiquer les régions du corps et les noms qu'elles portent; enfin, trois planches bien peu utiles dans un traité d'anatomie plastique et qui — à l'exception de l'une des figures représentant, avec les muscles masticateurs, la glande parotide et le larynx que l'artiste doit connaître au moins comme situation et aspect général, — sont consacrées à l'encéphale et aux viscères thoraciques et abdominaux représentés dans un tronc vu par ses faces antérieure et postérieure. Par ceci nous ne voulons pas dire que les artistes ne doivent pas s'intéresser aux détails anatomiques qui n'ont aucune influence sur les formes, cette idée n'est pas la nôtre; mais comme l'anatomie plastique et l'anatomie médicale sont deux choses très différentes, parce qu'elles poursuivent chacune un but particulier (vérité presque banale, mais souvent méconnue), nous trouvons que la représentation du foie et de la rate, du cœur, des intestins, des reins et des poumons, dans un ouvrage destiné aux artistes, est absolument superflue.

Mais les autres planches que ce traité renferme sont, pour nous, intéressantes, par ce fait qu'elles ont été copiées par Géricault.

Nous avons vu (p. 212) que certains des dessins anatomiques de ce maître, appartenant à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, ont été reconnus comme étant des copies d'après Monnet et que ceux qui n'ont pas été retrouvés dans l'ouvrage de ce dernier étaient jusqu'alors considérés comme ayant été exé-

cutés d'après nature[1]. Après les avoir comparés aux planches des différents traités d'anatomie plastique que nous avons dû consulter pour la rédaction du présent livre, nous avons constaté[2] que ces dessins sont des copies, en dimensions un peu plus grandes, des planches qui accompagnent le traité de Giuseppe del Medico[3] (fig. 94 et 96).

Cela est intéressant à un certain point de vue, qui est tout à l'honneur de Géricault.

Les planches du traité de Giuseppe del Medico ne sont certes pas absolument mauvaises; assez claires dans leur disposition, elles sont suffisamment démonstratives. Mais, au moins pour les parties myologiques, elles donnent l'impression de n'avoir pas été copiées d'après nature; les muscles semblent avoir été dessinés d'après leur description, et non d'après des pièces disséquées. De là un sentiment de froideur qui, venant

1. Voir Mathias-Duval et Albert Bical, *l'Anatomie des maîtres*, planches XVI, XVII, XVIII. Ce sont les planches dans lesquelles M. Tréal, ainsi qu'il l'indique dans son article (voir p. 214), n'a pas reconnu de dessins de Monnet. Mais il y en a d'autres où sont représentés également des fragments qui ne sont pas copiés d'après cet auteur. Ce sont : dans la planche XI, les figures A et B; dans la planche XV, la figure A; dans la planche XXV, les figures A et B. C'est de ces dessins que nous nous occupons à propos de Medico.

2. Édouard Cuyer, *Note sur quelques dessins anatomiques de Géricault* (*Chronique des arts et de la curiosité, supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, numéro du 23 juillet 1898, p. 236).

3. Nous rappelons que l'ouvrage de Medico a été publié en 1811 et que Géricault vécut de 1791 à 1824. Nous ajouterons que Ch. Clément (*op. cit.*, p. 367) range les dessins d'anatomie que nous étudions parmi ceux que Géricault exécuta de 1820 à 1824.

s'ajouter à quelques incorrections de forme, contribue à donner à ces planches une certaine infériorité.

On peut objecter que Giuseppe del Medico a peut-être fait copier ses planches dans un autre ouvrage d'après lequel Géricault aurait exécuté ses dessins. Cette remarque, si elle se vérifiait, ne changerait en rien, bien entendu, la nature des dessins de ce dernier; cependant elle mérite d'être examinée. Or, d'après les recherches que nous avons faites, nous avons reconnu que Giuseppe del Medico s'est en effet largement inspiré, sans en faire mention, des planches de l'ouvrage d'Albinus : *Tabulæ sceleti et musculorum corporis humani*, dont nous avons parlé page 176. Il a fait reproduire exactement, dans les planches 1 et 2, les squelettes qu'Albinus avait fait dessiner. Nous avons déjà vu et nous constaterons encore bientôt qu'il n'a pas été le seul.



FIG. 93. — MUSCLE GRAND PECTORAL.
(Albinus. *Tabulæ sceleti et musculorum corporis humani.*)

Mais il ne s'agit, pour le moment, que des planches de myologie, car, à part deux dessins représentant la tête osseuse, ce sont ces dernières que Géricault a plus

spécialement étudiées. Celles-ci ont été composées, par Medico, au moyen d'une combinaison de dessins dans chacun desquels un seul muscle est représenté; par exemple, l'une des figures de Giuseppe del Medico, qui représente le muscle grand dentelé et le muscle petit oblique, est le résultat de la combinaison de deux figures de l'atlas d'Albinus, représentant chacune l'un de ces muscles séparément[1]. De plus, ces figures d'éléments myologiques d'Albinus sont schématiques, mais d'une facture souple; on retrouve le même aspect de simplification dans celles de Medico, le même modelé, moins la souplesse; les parties squelettiques qui avoisinent les muscles sont au trait dans Albinus, dans Medico elles sont modelées, mais comme par un artiste peu soucieux d'en rendre le vé-



FIG. 94.
MUSCLE GRAND PECTORAL.
(Giuseppe del Medico.
Anatomia per uso dei pittori e scultori.)

1. Comme il peut être intéressant de faire la comparaison, nous indiquons, pour certaines des planches de Medico, leurs correspondantes dans l'atlas d'Albinus :

Medico. Le petit oblique et le grand dentele, planche 19, figure 1. — Albinus. Le petit oblique, planche XIII, figure V; le grand dentelé, planche XVII, figure XXI.

Medico. Le grand pectoral, planche 19, figure 2. — Albinus. Le même muscle, planche XVIII, figure IV.

Medico. Le grand oblique, planche 19, figure 3. — Albinus. Le même muscle, planche XIII, figure I.

Medico. Le grand dorsal, planche 21, figure 1. — Albinus. Le même muscle, planche XVIII, figure 1.

ritable caractère ou peu préparé à bien l'exprimer.

En résumé, ces planches, volontairement simplifiées par Albinus, étaient insuffisantes comme indications pour l'usage qu'en a fait Medico et n'ont pas permis à celui-ci de donner aux illustrations de son livre le cachet de nature qu'il a certainement voulu leur imprimer.



FIG. 95.
MUSCLE GRAND PECTORAL DESSINÉ PAR GÉRICAULT.
(Collections de l'École nationale des Beaux-Arts.)

Les planches de Medico, copiées, ou plutôt interprétées par Géricault, ont pris un tout autre caractère; le maître a su leur donner, dans les dessins qu'il en a faits, un aspect tel qu'on croirait ceux-ci dessinés d'après nature, d'après le cadavre disséqué; nous sommes absolument convaincus qu'ils seront toujours jugés ainsi par les observateurs non prévenus. Que l'on compare les dessins de Géricault et les planches qui lui ont servi de modèles, et l'on partagera certainement notre opinion (comparer les fig. 93, 94 et 95, qui représentent le grand pectoral de l'atlas d'Albinus, le même muscle de l'ouvrage de Medico et celui qui a été dessiné par Géricault; comparer aussi les fig. 96 et 97).

Nous pourrions même presque nous féliciter de l'erreur qui a été commise au sujet des dessins d'anatomie dont nous venons de nous occuper, parce qu'elle nous permet, ayant retrouvé l'une des sources auxquelles Géricault a puisé, de voir ce que devient, en passant par l'intelligence d'un véritable artiste, une œuvre pauvrement conçue et médiocrement exécutée.

FIG. 96. — MUSCLES PROFONDS DU DOS ET DE L'ÉPAULE.

(Giuseppe del Medico. *Anatomia per uso dei pittori e scultori.*)

Nous arrivons enfin à l'œuvre importante de Salvage.

Jean-Galbert Salvage (Saint-Flour 1772 — 1813 Paris), docteur en médecine de la Faculté de Montpellier, prit part, en qualité de chirurgien, aux premières campagnes de la première République.

Il exerça ensuite dans les hôpitaux militaires, où il donna souvent des preuves de son savoir et de son dévouement. Enfin il fut nommé professeur à l'hôpital du Val-de-Grâce et

c'est à ce moment, vers 1796, qu'il forma le projet d'utiliser ses connaissances en anatomie pour les beaux-arts, dont il était depuis longtemps épris. Ainsi qu'on le trouvera expliqué ci-après, dans des passages empruntés à son « Introduction », il réussit, après de longues années de travail, à terminer son fameux ouvrage, intitulé : *Anatomie du Gladiateur combattant, applicable aux beaux-arts, ou Traité des os, des muscles, du mécanisme des mouvemens, des proportions et des caractères du corps humain*. Paris, 1812, grand in-folio (22 planches).



FIG. 97. — MUSCLES PROFONDS DU DOS ET DE L'ÉPAULE DESSINÉS PAR GÉRICAULT.
(Collections de l'École nationale des Beaux-Arts.)

Le frontispice, les vingt planches et celle désignée sous le nom de « Planche d'Introduction » qui compo-

sent cet ouvrage, ont été dessinés par Salvage. Le frontispice est, comme composition, bien dans le goût de l'époque; nous le reproduisons (fig. 98) parce qu'il nous paraît surtout intéressant de le comparer à ceux qui ornent les ouvrages de Valverde, de Disdier, etc., dont nous nous sommes occupés précédemment. Il est suivi d'une enthousiaste invocation dédicatoire « Aux mânes d'Agasias, fils de Dosithée et citoyen d'Éphèse, auteur de la statue du *Gladiateur* »; nous n'en dirons rien, préférant nous arrêter à la lecture de l'Introduction qui nous fournira des détails plus concluants.

Après y avoir indiqué rapidement les noms des artistes célèbres qui se sont occupés d'anatomie, et avoir dit que, « soit répugnance pour des études de cette nature, soit défaut d'ouvrages satisfaisans, on est encore loin de parvenir au degré où on arriveroit sans doute avec des connoissances plus positives sur la structure du corps humain », Salvage ajoute : « De retour des armées en 1796, et employé à l'hôpital militaire de Paris, je conçus le projet d'utiliser mes études anatomiques pour un art que j'avois aimé dès ma plus tendre enfance. Tout plein de cette idée je me livrai au dessin avec ardeur, je fréquentai les académies; j'appris à modeler, à me pénétrer sur l'antique des beautés que j'y trouvois répandues de toute part. » Puis, ayant dépeint son admiration bien légitime pour la statue du *Gladiateur* et indiqué que ce fut cette admiration qui l'engagea à étudier cet antique au point de vue anatomique, il fait part des difficultés qu'il rencontra, et dit : « Ce n'est point ici le lieu de rendre le

public confident des peines qu'un tel ouvrage a dû me donner; mais les artistes sauront, sans que je le dise, combien il en coûte de travaux, d'efforts, de soins, j'oserois même dire de dégoût pour se procurer des modèles



FIG. 98. — FRONTISPICE.

(J.-G. Salvage. *Anatomie du* Gladiateur combattant.)

de cette nature, et quand on a été assez heureux pour les obtenir, combien il est difficile de donner à un cadavre insensible et glacé l'attitude animée de la vie. Presque toujours seul avec mon modèle, épuisé de fatigue, rebuté par la difficulté, j'invoquois à peine le secours de quelques amis que le dégoût inséparable de ces sortes

de travaux éloignoit de moi, ou frappoit d'atteintes dangereuses quand ils venoient les partager. Un des plus grands obstacles qu'entraînoit ce genre de travail, étoit de me procurer des sujets dont une longue maladie n'eût pas altéré les formes; il falloit donc que je les prisse sur ceux de nos soldats qu'une bravoure trop souvent querelleuse faisoit mourir dans un duel particulier[1]; enfin après plusieurs tentatives infructueuses je parvins à obtenir, à différentes époques, trois figures moulées sur de semblables sujets. Elles représentent les différentes couches musculaires dont le corps humain se compose, depuis la plus extérieure ou celle qui répond à la peau, jusqu'à la plus profonde, qui se trouve immédiatement appliquée sur les os. Ces figures sont posées dans l'attitude du *Gladiateur*, et je leur dois d'avoir pu analyser le mouvement de cette antique. » Salvage fait allusion à des moulages de sujets qu'il a disséqués, moulages que nous possédons à l'École des Beaux-Arts. Ces écorchés, d'après nature, présentent le plus haut intérêt au point de vue de l'anatomie plastique; nous aurons, du reste, occasion d'en reparler.

Ensuite il devient amer en disant que si, après

1. Afin de donner une idée des difficultés qu'il a vaincues, Salvage raconte, dans une note, l'accident survenu à l'un de ses aides et il s'exprime en ces termes : « Un jeune sculpteur allemand, plein de zèle et d'amour pour son art, aujourd'hui professeur à l'Académie de Naples, se trouva malade pour m'avoir aidé les deux premiers jours dans quelques-uns de mes travaux. Je le fis transporter chez lui avec tous les symptômes d'une fièvre putride qui, heureusement, n'eut pas de suites. Les soins que lui devoient mon amitié et ma reconnoissance furent les seuls motifs qui m'éloignèrent momentanément de mes occupations forcées. »

avoir étudié l'anatomie, l'élève analyse l'antique, il « remarque avec étonnement qu'il y a eu rivalité complète de l'art et de la science pour former ces chefs-d'œuvre, *dont ne peuvent approcher les modernes les plus habiles* ». Puis il devient sévère, sans qu'il y ait nécessité, en ajoutant : « Si en sortant de ces nobles études, qui ont perfectionné son talent et développé son génie, l'élève revient dans l'atelier, combien n'est-il pas plus en état de juger ces lieux de réunion où presque toujours le bruit et le désordre règnent bien plus que le savoir, où le crayon de chacun reproduit continuellement les dessins d'un même maître, où le pinceau n'emprunte jamais que les mêmes couleurs, où la composition n'est dirigée que par le même esprit! » Mais oublions ces faiblesses de l'auteur, que nous ne pouvons mieux comparer qu'à celles d'un grammairien s'insurgeant contre les allures littéraires de certains poètes, et entrons avec lui dans le sujet qu'il n'aurait certainement pas dû tarder autant à aborder.

Il traite d'abord de l'ostéologie. En lisant attentivement cette partie du texte, on constate bientôt, surtout si l'on se place dans la situation d'esprit de l'élève qui a tout à apprendre, que ce texte, malgré ses apparences, est, à bien des égards, véritablement insuffisant. En voici des exemples : il n'indique pas la direction du sternum et fait articuler les sixième et septième cartilages costaux avec l'appendice xiphoïde. Il dit que la clavicule est dirigée horizontalement, mais n'indique pas, ce qui pourtant est essentiel, qu'elle est oblique en dehors et en arrière; il ajoute qu'elle a la

forme d'un S, mais oublie absolument de signaler le sens dans lequel sont dirigées ses courbures. A propos des os de l'avant-bras, il trouve qu'il est plus rationnel de les décrire en supposant la paume de la main tournée en arrière, c'est-à-dire dans l'attitude de la pronation. Aussi qu'arrive-t-il? Que, en décrivant l'extrémité inférieure du radius, qui a « *la figure d'un carré applati d'avant en arrière* », il est obligé de décrire la cavité sigmoïde de cet os comme étant externe. De plus, il fait la description des gouttières radiales de telle sorte que, même en connaissant leur situation, on ne réussit pas à la comprendre. Puis, oubliant qu'il a choisi de préférence l'attitude de la pronation complète, il indique que la face dorsale de la main est externe; cependant, plus loin, il est d'avis que le premier métacarpien est situé au côté interne, etc.

Il enseigne que le fémur est parallèle à l'axe du corps; il est vrai qu'il ajoute « et un peu oblique de haut en bas »; c'est un correctif, mais insuffisant, qui malgré tout n'efface pas l'impression déterminée par la première partie de la phrase.

De plus, probablement très préoccupé et très distrait par ses aspirations artistiques, il laissa subsister des fautes typographiques assez nombreuses, ce qui ne contribue pas à éclairer les descriptions.

Salvage, semblant oublier que l'arthrologie est utile à connaître, consacre le second chapitre à l'étude de la myologie. Ainsi que dans l'ostéologie, les explications ne sont pas toujours claires. Que ceux qui ont étudié les muscles soient juges de la valeur des exemples que nous prenons presque au hasard : « Le grand dorsal

est un muscle très large, composé de substance, *charnue supérieurement et aponévrotique postérieurement.* » Il attache les faisceaux antérieurs du deltoïde *aux deux tiers externes* du bord antérieur de la clavicule ; le brachial antérieur est situé *sur* le biceps (exemple d'une des nombreuses fautes d'impression auxquelles il est fait allusion plus haut) ; il n'est pas question du tendon aponévrotique de la partie inférieure du triceps, pourtant si important ; nous lisons aussi que le masséter peut déterminer *l'abaissement de la mâchoire supérieure lorsque l'inférieure se trouve fixée.* A ce propos, nous ferons remarquer qu'il est difficile de comprendre et d'admettre ce mouvement d'abaissement d'un os soudé à ceux qui l'environnent. La tête, à la rigueur, peut se fléchir de sorte que la mâchoire supérieure se rapproche de l'inférieure, à condition que celle-ci soit solidement fixée ; mais, est-ce bien le masséter qui agit dans un pareil cas ? Le mouvement n'a-t-il pas lieu plutôt dans l'articulation de la tête avec la colonne vertébrale ?

Il est bien entendu cependant que tout n'est pas à critiquer dans ce bel ouvrage, et que, en exceptant quelques parties du genre de celles que nous venons de citer, beaucoup de descriptions sont exactes et même bien rédigées. Mais cela n'atténue pas les inconvénients qui résultent pour l'élève, surtout pour le débutant, des parties du texte qui ne présentent pas ces qualités ; d'autant que cet ouvrage, grand in-folio, par son format en impose, et qu'il inspire à beaucoup de lecteurs cette confiance instinctive que font ressentir généralement les livres d'un aspect majestueux.

A la myologie succède l'étude des téguments.

Alors l'anatomie purement médicale est mise à contribution; la structure de la peau est décrite avec soin : *le chorion, le corps réticulaire, les papilles, l'épiderme, les pores, les glandes sébacées,* rien n'est oublié; Salvage parle de la transpiration, de l'odeur de la peau; il dit même à ce sujet que « l'odeur qu'elle exhale est agréable et participe dans quelques personnes à certaines fleurs de nos jardins » ! Il s'occupe ensuite du mécanisme des mouvements; mais cette étude, qu'il complique, ne peut guère être fructueuse puisqu'il a laissé l'arthrologie complètement de côté. Puis il parle de la statique du corps humain, des proportions, des caractères propres aux diverses races, de la différence des âges, des tempéraments ou complexions, et enfin des passions.

Dans le cours de ses descriptions, à la suite de celle de certains os et de quelques muscles, Salvage conseille de voir les modelés que ces éléments déterminent sur des antiques dont il donne la désignation. C'est parfait; mais pourquoi ne conseille-t-il pas aussi d'apprendre à les rechercher sur le modèle vivant, sur un modèle placé dans une attitude rappelant celle d'un antique quelconque, afin de préciser la nature du mouvement? Ce serait non moins profitable. Il est bon de prendre des exemples sur l'antique; mais il ne faut pas les y prendre exclusivement, comme si les muscles et le squelette déterminaient des formes disparues dont on ne puisse plus juger maintenant que d'après leurs représentations. Il semble oublier qu'il n'en est pas ainsi et que, en définitive, l'étude de l'anatomie ne se

réduit pas à l'analyse des chefs-d'œuvre de l'antiquité.

Les planches représentent le *Gladiateur* vu sous différentes faces, à l'état de squelette (fig. 99), puis



FIG. 99. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE.
(J.-G. Salvage. *Anatomie du* Gladiateur combattant.)

d'écorchés montrant des couches musculaires de plus en plus profondes. Nous devons mentionner aussi celles qui les précèdent et où sont représentés le sque-

lette et les muscles de la tête de l'*Apollon*, un avant-bras et un pied écorchés. Ces planches sont bien exécutées; les os sont dessinés en noir et les muscles en rouge, ce qui contribue à donner de la clarté aux parties représentées. Mais, en nous plaçant à un certain point de vue, nous ne pouvons éviter de faire quelques restrictions. Certes, le *Gladiateur* est une œuvre admirable, et si, nous dégageant de toute considération artistique, nous l'analysons au point de vue de l'exactitude anatomique, notre admiration ne pourra être que plus grande encore. Mais, pourquoi l'avoir choisi de préférence à tout autre sujet, du moment qu'il fallait, pour un atlas, le représenter sur une surface plane? Les raccourcis sont tels qu'il a été difficile de montrer certaines parties d'une façon bien nette, et qu'il a été impossible d'en dessiner certaines autres. Où est représentée l'aponévrose elliptique du trapèze? Où voit-on la musculature de la nuque? Nulle part; parce que, à cause de l'attitude du *Gladiateur*, à cause du raccourci, on ne pouvait les apercevoir. Combien les planches de Gamelin, dessinées d'après de simples et vulgaires cadavres, sont plus intéressantes et plus démonstratives! Peut-être répondra-t-on à cela que ces cadavres sont d'une forme moins belle. C'est possible; mais que cela peut-il faire si la démonstration est plus frappante? Et puis, en définitive, ils ne sont pas tous laids.

De plus, le *Gladiateur* est une œuvre d'art, et l'on ne devrait pas toucher à une œuvre d'art, on ne devrait surtout pas la disséquer. Cette opération permise pour le commun des mortels, à notre avis ne l'est pas lors-



FIG. 100.

ÉCORCHÉ DU GLADIATEUR COMBATTANT EXÉCUTÉ PAR SALVAGE.

(Collection anatomique de l'École nationale des Beaux-Arts.)

qu'il s'agit de figures qui, par leur valeur esthétique, appartiennent aux plus hautes manifestations de l'Art. S'imagine-t-on la Vénus de Milo réduite à l'état d'écorché !

Ce que nous venons de dire nous est dicté non seulement par le sentiment, mais encore par une préoccupation d'un ordre plus pratique dont voici l'explication : Salvage exécuta, en ronde bosse, un écorché du Gladiateur (fig. 100) que nous possédons dans notre collection d'anatomie de l'École des Beaux-Arts; pour se guider dans l'exécution de cet écorché, il moula, ainsi que nous l'avons dit plus haut, deux sujets auxquels il donna l'attitude de l'antique qu'il avait choisi, après les avoir disséqués (fig. 101). Sur eux, comme sur tout cadavre que l'on prépare afin de mettre la musculature en évidence, il supprima la graisse partout où elle voilait les muscles, ce qui détermina, comme de coutume, une excavation profonde au niveau de la partie supérieure et antérieure de la cuisse (triangle de Scarpa), ainsi qu'à la région du jarret (région poplitée). Salvage, tout en ayant ces pièces sous les yeux, n'osa pas reproduire exactement l'aspect de ces régions sur l'écorché du Gladiateur qu'il exécutait; subissant très probablement l'influence du sentiment de respect pour l'antique dont nous nous sommes faits l'écho précédemment, il craignit certainement d'en altérer les formes en donnant à celles-ci un aspect trop nature, et laissa, pour cette raison, le triangle de Scarpa comblé, non par de la graisse, ce qui eût été encore admissible, mais par les muscles qui, normalement, occupent le fond de cette excavation,



FIG. 101. — ÉCORCHÉ D'UN SUJET DANS LA POSE DU GLADIATEUR COMBATTANT.

Préparé et moulé par Salvage.
(Collection anatomique de l'École nationale des Beaux-Arts.)

de sorte que, par une erreur que les considérations précédentes peuvent expliquer, mais non justifier, les muscles psoas-iliaque et pectiné semblent avoir été immédiatement sous-cutanés.

La région poplitée, pour des raisons du même genre, a été représentée comme si elle était comblée dans toute son étendue par la portion correspondante du muscle demi-membraneux. Qu'en est-il résulté? C'est que, alors, le volume de ce muscle a été forcément exagéré. C'est donc faux sur l'écorché du Gladiateur qui est beau, et plus exact sur les écorchés préparatoires qui sont laids. Où se trouve alors la meilleure démonstration, si ce n'est sur ces derniers? Nous citerons encore, comme exemple, la région axillaire qu'il n'a pas suffisamment évidée.

Pourquoi Salvage n'a-t-il pas osé donner au Gladiateur le caractère si vrai de ses modèles? C'est qu'il a craint, nous le répétons, de défigurer l'antique. Et il faut bien admettre que le sentiment qui l'a guidé est louable, car toute tentative d'un ordre différent n'aurait donné qu'une impression pénible et désagréable. De plus, l'époque à laquelle vivait Salvage, l'influence des idées soutenues et même imposées par David devaient l'y entraîner. En tout cas, les sacrifices qu'il a faits, le travail qu'il s'est imposé et qu'il a pris soin de nous dépeindre, ne pourraient guère s'expliquer si l'auteur n'avait été soutenu par une ferme et forte conviction. Ces raisons, ajoutées au souvenir du succès remporté par l'*Anatomie du Gladiateur combattant*, ne doivent pourtant pas laisser croire que sa critique était inévitable. Nous pensons que le contraire vient d'être démontré.

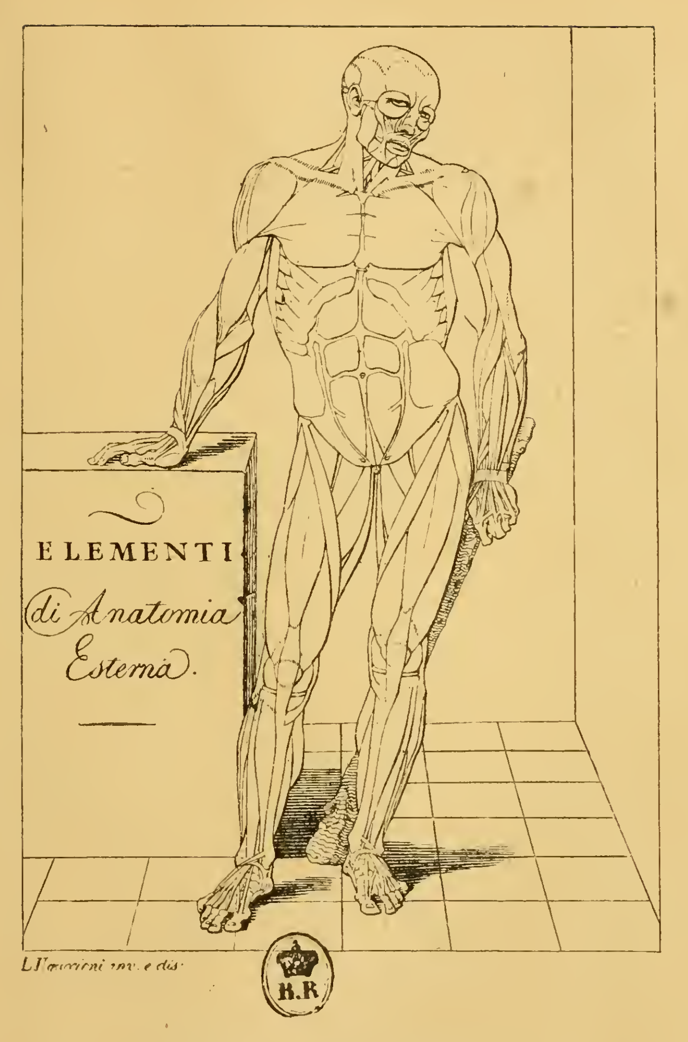


FIG. 102. — FRONTISPICE.

(L. Uguccioni. *Elementi di anatomia esterna.*)

En résumé, un moulage sur nature, c'est-à-dire un moulage d'une pièce disséquée, peut être *moins beau* que l'écorché du Gladiateur; mais il a l'avantage d'être plus exact, plus vibrant, d'une application plus pratique. Nous pensons que, entre les deux, tout artiste simplement désireux de s'instruire, au point de vue anatomique, ne pourra jamais hésiter. Soyons donc surtout reconnaissants à Salvage des beaux et démonstratifs moulages sur nature qu'il a réussi à exécuter.

A la suite de l'important ouvrage dont il vient d'être question, nous n'avons à signaler, pour les huit années qui nous séparent de l'apparition d'un autre ouvrage également remarquable, que les publications suivantes :

Leopoldo Uguccioni. *Elementi di anatomia esterna.* Firenze, 1813, dont les vingt et une planches gravées au trait sont accompagnées pour la plupart d'un texte simplement explicatif.

Nous en reproduisons le frontispice signé par L. Uguccioni (fig. 102).

Tavole anatomiche per li pittori e gli scultori, di Giambattista Sabattini, *professore d'anatomia nella Reale Accademia di belli arti in Bologna,* etc. Bologna, 1814.

Paolo Mascagni (Castelletto, hameau du haut Siennois 1752 — 1815 Florence), anatomiste italien. *Anatomia per uso degli studiosi di scultura e pittura.* Firenze, 1816. Ouvrage posthume publié par les soins et aux frais du frère et du neveu de Mascagni, contenant quinze planches en taille-douce médiocrement

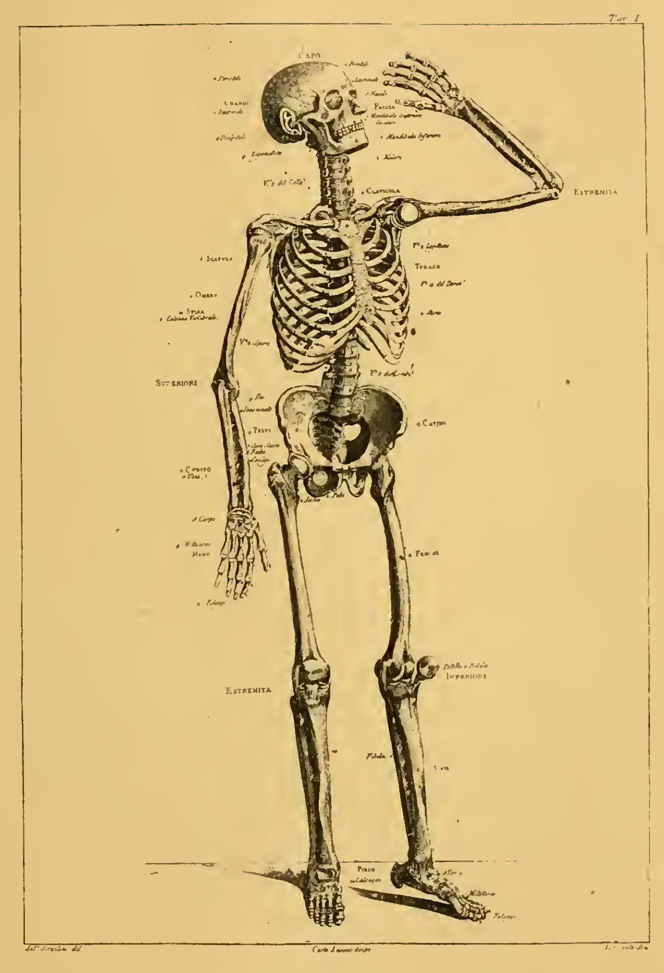


FIG. 103. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE.

(Paolo Mascagni. *Anatomia per uso degli studiosi di scultura e pittura.*)

dessinées, modelées sans accent[1], et d'une disposition peu didactique (fig. 103 et 104), signées Ant° Serantoni, et Ago° Costa. En un mot, ouvrage d'un aspect pompeux, à planches disposées sans ordre et d'une exécution fade, n'ayant d'artistique que le titre qui lui a été donné.

GIUSEPPE BOSSI (Milan 1777 — 1815), peintre et graveur, composa des planches d'anatomie qui furent publiées après sa mort par les peintres Giuseppe Sogni et Giovanni Servi, sous le titre de : *Tavole anatomiche disegnate dal Pittore Giuseppe Bossi, ora per la prima volta pubblicate sotto la Direzione del Pittore Giuseppe Sogni, professore d'elementi di figura presso l'Accademia di belle arti, e del Pittore Giovanni Servi, Aggiunto al professore suddetto.* Milano.

Et enfin en Angleterre : *Elements of anatomy; designes for the use of students in the fine arts, by* JAMES BIRCH SHARPE, *member of the Royal college of surgeons, and student in the Royal Academy of arts.* London, 1818. Ouvrage dans lequel se trouvent trois têtes osseuses (*Européen, Asiatique, Africain*) dessinées et gravées à l'eau-forte par Sharpe; deux squelettes, une tête, des mains, des pieds écorchés, copiés d'après Albinus ; un écorché de l'homme appartenant au groupe considéré longtemps comme représentant Pætus et Arria, indiqué maintenant comme étant un

1. Brunet, dans son *Manuel du libraire et de l'amateur de livres,* t. III, Paris, 1862, indique que les figures des planches de l'*Anatomia,* etc., de Mascagni, sont coloriées. Celles de l'exemplaire que nous consultons étant imprimées simplement en noir, c'est peut-être pour cette raison qu'elles sont d'un modelé si uniforme.

groupe de Gaulois, et faisant partie des collections de

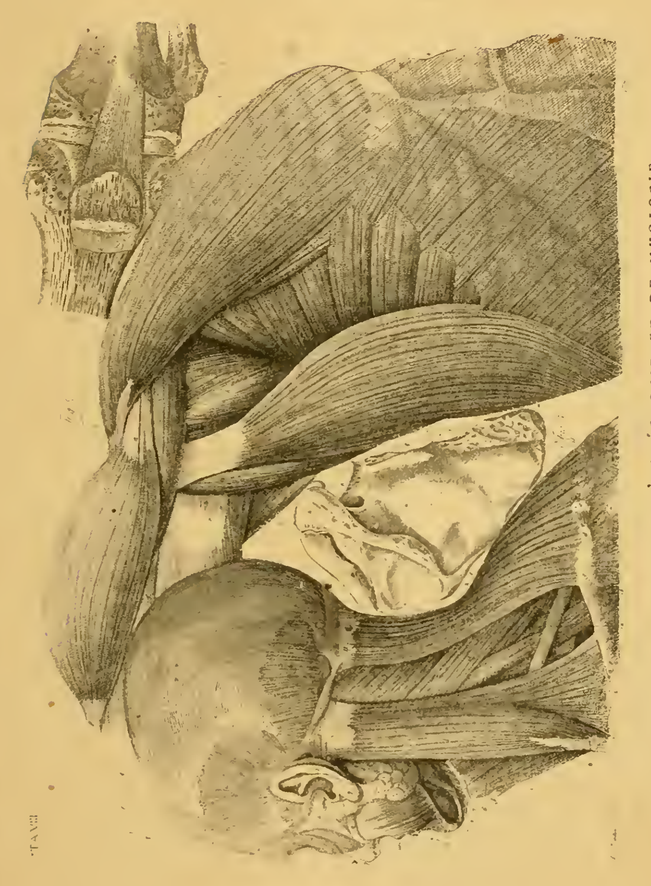


FIG. 104. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE ET DE MYOLOGIE.
(Paolo Mascagni. *Anatomia per uso degli studiosi di scultura e pittura.*)

la villa Ludovisi (fig. 105); un Gladiateur écorché vu par sa face postérieure; etc.

Nous arrivons alors à l'œuvre importante dont, plus haut, nous faisions pressentir l'existence, et à l'étude de laquelle nous devons nous préparer par quelques considérations générales.

L'historique de l'anatomie plastique ne serait pas aussi complet que nous le désirons, si nous ne nous occupions que des ouvrages qui traitent plus ou moins spécialement de ce que cette branche de l'anatomie a d'intéressant au point de vue du mécanisme et des formes du corps humain.

Pour parler des choses et fixer leur aspect dans la mémoire, il est nécessaire de leur donner des noms; pour en parler, cela est évidemment indispensable; pour se souvenir de leurs formes, cela l'est également. On l'admettra facilement si l'on se rend attentif à ce fait, qu'un individu, un objet, se reflètent mieux dans notre mémoire, si celle-ci est aidée dans ses recherches par la région de l'appareil cérébral dans laquelle s'enregistre, non pas la forme de l'individu ou de l'objet, mais celle qui résulte de l'assemblage des caractères alphabétiques qui en composent le nom, et que la première observation y a trouvée associée. De là l'utilité d'une nomenclature, c'est-à-dire d'un groupement de lettres, de mots liés d'une façon absolue à un organe quelconque, jusqu'à en faire, dans notre esprit, partie d'une façon si complète, que la vision de l'objet appelle le souvenir du nom, et que le nom écrit ou prononcé rappelle à notre mémoire l'aspect, la forme, la situation et même les raisons d'être de l'organe qu'il est destiné à spécifier. Si l'on considère cette question d'une façon superficielle, on dira

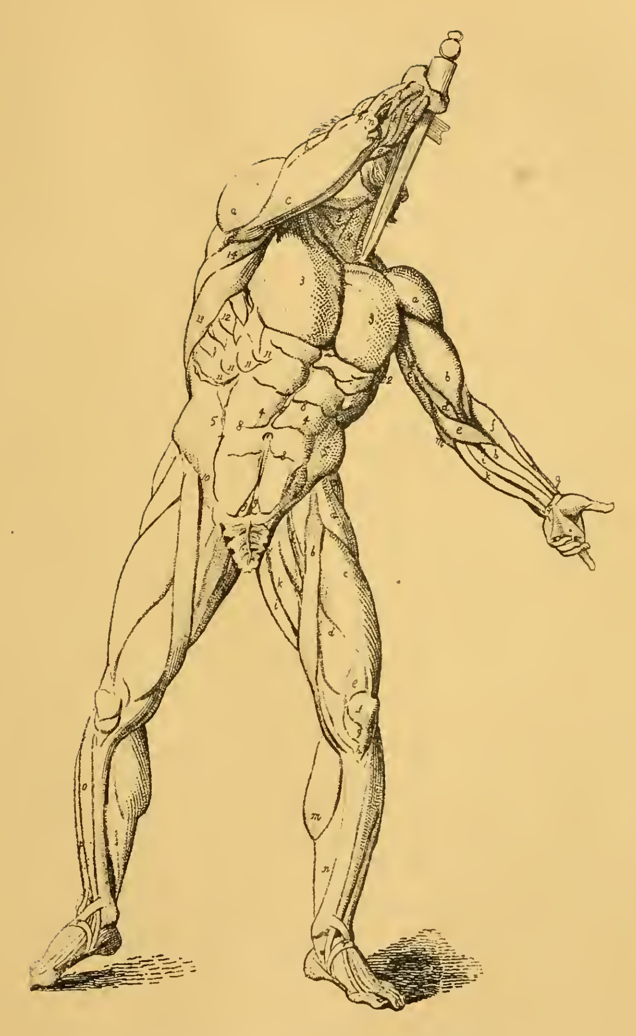


FIG. 105. — PLANCHE DE MYOLOGIE.

(James Birch Sharpe, *Elements of anatomy*, etc.)

peut-être que le nom importe peu; mais, si l'on y réfléchit un peu plus, on sera bien obligé d'admettre que le choix de ce nom a pourtant une importance, puisque celui-ci doit nous permettre, selon sa valeur, de classer plus ou moins facilement dans notre esprit le souvenir des caractères des objets observés, et de réveiller plus ou moins rapidement ce souvenir lorsqu'il sera nécessaire de le faire.

Si nous venons de faire cet assez long préambule sur la question de nomenclature, c'est que cette question a vivement préoccupé un auteur de la fin du XVIII[e] siècle et du commencement du XIX[e]; cet auteur est Chaussier.

François Chaussier (Dijon 1746 — 1828 Paris), chirurgien et anatomiste, ouvrit à Dijon, en 1769, à l'aide de ses seules ressources, assez modestes, un cours d'anatomie descriptive auquel il admit les élèves de l'École de peinture, et pour lequel, après onze années d'exercice, il reçut des honoraires qui lui furent donnés par les États de Bourgogne en témoignage de reconnaissance; son exemple fut suivi par l'Académie de Dijon, qui alors institua des cours publics dans lesquels étaient enseignées les diverses branches des sciences naturelles. A l'époque de la Révolution, il fut chargé, avec Fourcroy, d'élaborer un projet d'écoles générales : trois écoles furent fondées, et Chaussier fut désigné pour occuper la chaire d'anatomie et de physiologie à celle de Paris ; plus tard il fut nommé membre de l'Académie des sciences.

Sans donner aucune indication sur les nombreux travaux scientifiques de Chaussier, nous dirons seule-

ment qu'ils sont remarquables par l'esprit généralisateur et méthodique qui les a inspirés. Ce fait nous fera comprendre les raisons qui l'ont engagé à entreprendre une refonte complète de la nomenclature anatomique, et nous expliquera les efforts qu'il a faits pour que ses idées soient adoptées.

Deux de ses ouvrages nous intéressent particulièrement : ce sont ces deux ouvrages que nous allons analyser.

Le premier porte le titre suivant : *Exposition sommaire des muscles du corps humain, suivant la classification et la nomenclature méthodiques adoptées au Cours public d'anatomie de Dijon, par M. Chaussier, Professeur d'Anatomie des États de Bourgogne, pensionnaire de l'Académie des Sciences de Dijon*, etc., etc., Dijon, 1789.

Dès la première page du « Discours préliminaire », on voit que la principale préoccupation de l'auteur est de montrer les inconvénients que présentent, à son avis, les dénominations employées en anatomie. Ne semblant pas remarquer qu'il va ajouter un nom de plus à ceux qu'on a choisis déjà, il regrette que certaines parties aient reçu et conservent quelquefois quatre, cinq ou six dénominations différentes; il dit que « ces noms ne sont que des mots vagues, qui n'expriment ni la forme, ni la grandeur, ni la situation, ni les connexions de la partie principale » ; que « quelquefois aussi on attache à un seul mot deux ou trois significations différentes », et l'exemple qu'il cite à ce propos, il faut l'avouer, lui donne complètement raison. En effet, après avoir rappelé que l'on nomme

condyles de l'occipital, de la mâchoire, du fémur, des phalanges, certaines éminences articulaires plus ou moins aplaties, il fait remarquer qu'on donne aussi ce nom à des protubérances de l'extrémité de l'humérus qui servent uniquement à des insertions musculaires, à celles que, depuis Chaussier, du reste, on désigne avec lui sous les noms d'épicondyle et d'épitrochlée. Ce que nous pouvons vérifier en consultant les ouvrages de Suë et de Bottman qui sont les plus rapprochés (1788) de celui de Chaussier (1789); nous y verrons, en effet, ces saillies porter encore les noms de condyle externe et de condyle interne. Il y avait là certainement un abus. Puis, s'occupant exclusivement des muscles, il s'élève contre la tendance que l'on a eue quelquefois à séparer les faisceaux d'un même muscle, à donner à chacun de ces faisceaux un nom différent.

Il critique les dénominations empruntées à l'action des muscles, à leur direction, à leur situation. Il repousse également celles qui sont basées sur le nom de la région qu'ils occupent et sur leur volume, sur leur forme et la comparaison qu'on en a faite avec certains objets, et déclare ses préférences pour quelques-uns des noms employés dans la nomenclature anatomique, en citant à ce propos le sterno-mastoïdien, le stylo-hyoïdien, etc.

Chaussier voulut donc réaliser ce dernier mode de nomenclature en l'appliquant à tous les muscles, c'est-à-dire en donnant à chacun d'eux un nom composé par ceux des parties osseuses sur lesquelles les muscles prennent leurs insertions. Cette nomenclature existait

déjà en partie avant lui, nous venons de le dire, et, dans les ouvrages des auteurs qui l'ont précédé, nous voyons indiqués les noms sterno-cléido-mastoïdien, sterno-hyoïdien, mylo-hyoïdien, etc. Par conséquent, sa seule originalité est d'avoir voulu appliquer cette nomenclature à toute la myologie. A-t-il eu raison ? Voici ce qui maintenant doit nous occuper.

Si l'on ne tient compte que du côté théorique de cette question, et que l'on réunisse les critiques que Chaussier a pu faire de quelques noms d'une part, et la comparaison qu'il a faite de la nomenclature anatomique avec la nomenclature chimique d'autre part, il est certain que les dénominations conseillées par cet auteur devraient être employées. Mais il y a deux autres points de vue plus importants : l'un qui a rapport au côté pratique, c'est-à-dire aux plus ou moins grandes facilités qu'apporteraient dans les études les noms de la nomenclature dite de Chaussier; l'autre qui a des attaches avec l'anatomie comparée et l'anatomie philosophique. Nous commencerons par ce dernier.

Les muscles présentent une disposition générale que, dans les descriptions classiques, l'on considère comme constante ; tel muscle est attaché à tel os et va s'insérer à tel autre, et, parce qu'il se présente ainsi dans la majorité des cas, on le décrit de cette façon. Cependant la disposition des muscles ne s'accorde pas toujours d'une manière absolue avec la description classique, il existe des variétés ; ce sont ces dernières que l'on désigne sous le nom d'anomalies musculaires. Si l'on donne à l'un de ces muscles, considéré dans sa disposition normale, un nom formé de ceux des

os sur lesquels il s'attache d'ordinaire, et que, par anomalie, il ne s'y insère pas, il nous semble que l'impression produite sur l'esprit par ce nom sera plutôt désavantageuse. Il est vrai qu'avec la nomenclature classique le même inconvénient peut se produire et que, par exemple, le muscle biceps, qui a deux chefs, pouvant par anomalie être formé de trois portions, porte un nom qui, dans le cas où la troisième portion s'insère sur l'humérus, ne satisfait pas plus l'esprit que celui de *scapulo-coraco-radial* que lui a donné Chaussier; mais il ne le satisfait pas moins. De sorte que si l'on ne doit rien gagner en subissant un changement de nomenclature, il est, en définitive, inutile d'en changer. De plus, le plantaire grêle, qui, parce qu'il va normalement chez l'homme se terminer sur le tendon d'Achille ou au calcanéum, est nommé par Chaussier *petit fémoro-calcanien*, pourrait-il recevoir le même nom chez certains animaux dont le muscle en question va jusqu'à la plante du pied pour rejoindre l'aponévrose plantaire ?

Quant au point de vue pratique, il serait encore plus compromis.

Tout d'abord, et ici nous ne tiendrons compte que du tempérament de ceux qui étudient l'anatomie plastique, l'ancienne nomenclature est pittoresque : le nom du couturier rappelle que, lorsque ce muscle se contracte, il détermine une attitude comparable à celle que prennent les tailleurs lorsqu'ils sont accroupis sur leur établi. Pourquoi remplacer ce nom par celui de *ilio-créti-tibial ?*

Les jumeaux, le deltoïde, le grand dentelé portent

également des noms qui, à cause de la disposition et de la forme que ces muscles présentent, sont très expressifs. Pourquoi leur préférerait-on : *bi-fémoro calcanien, sous-acromio-huméral, costo-basi-scapulaire?*

Comme on le sait, la fosse sus-épineuse de l'omoplate donne insertion au muscle sus-épineux et la fosse sous-épineuse au muscle sous-épineux. Pense-t-on réellement que ces noms, qui dépeignent si bien la situation de ces muscles, seraient avantageusement remplacés par ceux de *petit sus-scapulo-trochitérien, grand sus-scapulo-trochitérien*, auxquels nous verrions s'ajouter, pour remplacer le nom du petit rond, celui de *plus petit-sus-scapulo-trochitérien?* Nous ne le croyons pas.

Tous ceux qui ont étudié ou étudient l'anatomie savent que la musculature de l'avant-bras est assez compliquée. Il est facile de se convaincre des efforts que son étude nécessite, à la physionomie un peu inquiète de l'élève auquel on annonce que les muscles de cette région sont au nombre de vingt. Si on lui fait remarquer, afin de ne pas lui laisser perdre courage, que ces muscles sont en assez grand nombre parce qu'ils sont chargés de produire beaucoup de mouvements de la main et de l'avant-bras, si on lui démontre qu'ils peuvent être groupés en cinq masses d'un nombre égal de muscles pour chacune, on s'aperçoit qu'alors il commence à se tranquilliser. Si ensuite, commençant par l'étude des muscles antérieurs, on lui en énumère les noms, on voit que ces noms variés, rond pronateur, grand palmaire, petit palmaire, cubital antérieur, etc., se rapportant à la situation, à la forme,

à l'action qu'ils déterminent, ne tarderont pas, à cause de leur diversité, à se graver dans sa mémoire. Mais supposons que, ayant rompu avec la nomenclature ordinaire et ayant adopté la nomenclature de Chaussier, on lui désigne ces muscles en se servant de celle-ci, croit-on que son esprit sera plus satisfait? Après lui avoir indiqué que ces muscles portent les noms suivants : *épitrochlo-radial, épitrochlo-métacarpien, épitrochlo-palmaire, cubito-carpien, épitrochlo-phalangien, cubito-phalangettien commun, radio-phalangettien du pouce, cubito-cubital,* croit-on qu'il ne sera pas complètement découragé? Nous pensons que si, nous en sommes même convaincus.

Il est vrai que l'on peut trouver avantageux que les noms des muscles insérés à l'épitrochlée commencent par *épitrochlo;* mais l'avantage est de peu d'importance, surtout si l'on tient compte de ce fait que les noms ne se distinguent plus facilement les uns des autres, et que, en somme, rien n'est plus facile que d'ajouter, après les avoir nommés rond pronateur, grand palmaire, etc. : « Ces muscles s'insèrent tous à l'épitrochlée. »

Certains des noms de Chaussier sont peu euphoniques; ils ont une allure rébarbative et peu engageante qui, dira-t-on peut-être, est à négliger; peut-être rebuterait-elle cependant ceux qui ne sont pas familiarisés avec les études anatomiques. Ne trouve-t-on pas une différence énorme entre l'impression, auditive ou visuelle, produite par les noms des muscles dont les tendons constituent la patte d'oie, qui sont dans la nomenclature ordinaire : le couturier, le droit interne,

le demi-tendineux, et celle de Chaussier où ils sont remplacés par : *ilio-créti-tibial, sous-pubio-créti-tibial, ischio-créti-tibial?* Et le demi-membraneux, dont le nom est loin d'être inexpressif, peut-on désirer le voir remplacer par *ischio-popliti-tibial?* Et les lombricaux dont l'aspect est si bien exprimé, à cause de leur ressemblance frappante avec des vers de terre, des lombrics, pense-t-on qu'ils gagneraient beaucoup à être désignés sous le nom de *palmi-tendino-phalangiens?*

Ils n'énumèrent pas toutes les insertions : dans le nom *sous-acromio-huméral* ne se trouve pas indiquée l'insertion du deltoïde à la clavicule; dans celui du grand dorsal, *lombo-huméral*, ne sont pas comprises les attaches que ce muscle prend aux vertèbres du dos, aux côtes et à la crête iliaque; celui de *sterno-pubien* ne rappelle pas que le droit de l'abdomen s'insère aux trois dernières vraies côtes, etc.

De plus, et c'est là un des points essentiels, si l'on tient compte que l'élève qui débute n'a aucune connaissance des muscles, qu'il ignore leurs insertions, les noms de Chaussier, qu'on serait bien obligé de lui faire entendre, ou qu'il serait forcé de lire, avant d'entreprendre l'étude des attaches des muscles, n'auraient pour lui aucune signification. En effet, cette nomenclature ne peut être retenue que par celui qui connaît déjà les insertions des muscles; alors, mais alors seulement, il pourra comprendre les noms de Chaussier, les retenir peut-être, et, s'il ne s'en souvient pas, en créer d'analogues qui, ayant la même allure générale et partant du même principe, rempla-

ceront ceux que Chaussier a choisis et qu'il aurait voulu voir exclusivement adopter.

En résumé, il faut croire que cette nomenclature n'a pas été jugée comme présentant de très grands avantages, car les anciens noms sont toujours employés, et, si nous utilisons les mots : sterno-cléido-mastoïdien, mylo-hyoïdien et quelques autres, ce n'est pas à Chaussier que nous le devons, puisque, ainsi que nous l'avons dit, ces mots étaient employés déjà par les auteurs qui l'ont précédé.

Chaussier a combattu l'ancienne nomenclature à cause de ce qu'il considérait comme un défaut, à cause de sa grande variété; il ne s'est pas aperçu que celle qu'il préconisait en présentait un autre, à notre avis, beaucoup plus grave, celui d'une désespérante uniformité.

Chaussier fit paraître en 1820 un autre ouvrage d'anatomie sous le titre de : *Recueil anatomique à l'usage des jeunes gens qui se destinent à l'étude de la chirurgie, de la médecine, de la peinture et de la sculpture.* Une seconde édition du même ouvrage parut en 1823, avec le titre un peu modifié : *Planches anatomiques à l'usage des jeunes gens*, etc. Ces planches furent aussi publiées en 1821, mais dans un format de plus grandes dimensions. Elles ont été copiées, mais sans les fonds ni les accessoires, d'après les belles figures du traité d'Albinus (voir p. 175). Du reste, Chaussier l'indique dans l'Introduction, et nous voyons sur le titre de la première édition : « On a préféré les planches anatomiques d'Albinus. La réduction des Figures a été faite par M. Du Tertre, Professeur de

Dessin et Coopérateur du Voyage d'Égypte. Elles ont été gravées sous sa direction, par les plus habiles Artistes graveurs. » Ces planches sont d'une exécution parfaite et très habilement gravées. Le squelette de l'homme est d'abord représenté, puis celui de la femme (ajouté dans l'édition de 1823) auquel nous ne trouvons à critiquer, sur la vue de la face antérieure, que la situation de la rotule, qui est placée un peu trop bas, et celle du radius droit qui, étant placé trop en dehors, ne s'articule pas avec le condyle de l'humérus. Deux planches représentent, en lithographie, le squelette de l'enfant à la naissance (ajouté dans l'édition de 1823). Les autres, représentant l'écorché vu sous différentes faces, montrent, pour chacune de ces dernières, des couches musculaires de plus en plus profondément situées.

Chaussier, poursuivant son idée de régénération de la nomenclature anatomique, donne, dans le texte, des tables de synonymie des noms anciens, qu'il appelle encore vulgaires, et des noms nouveaux, c'est-à-dire de ceux qu'il a adoptés. Ces tables présentent pour nous cet avantage qu'elles permettent de faire facilement la comparaison des deux méthodes et de constater que Chaussier a, dans cette édition, un peu changé et adouci le nom de certains muscles, par exemple de l'*ilio-créti-tibial* (couturier) qu'il remplace par *ilio-prétibial*, nom moins rude, il est vrai, mais ayant perdu un peu de sa précision, au point de vue de l'indication de l'insertion inférieure du muscle qu'il est destiné à signaler.

Nos critiques ont peut-être été un peu vives; mais

qu'on ne se méprenne pas sur leur signification. C'est pour qu'elles soient comprises telles qu'elles ont été faites que nous tenons, en terminant cette analyse, à rendre hommage à la pensée qui a guidé Chaussier dans la réforme qu'il a entreprise et qu'il s'est efforcé de faire admettre. Son goût pour l'enseignement, son affection pour les élèves dont il aimait à être entouré, dont il dirigeait les études, qu'il associait à ses travaux, auxquels il indiquait des recherches à faire, recherches dans lesquelles il se faisait leur guide, mais dont il leur laissait tout l'honneur, en un mot ce désintéressement personnel que l'on ne retrouve que chez les véritables maîtres, nous expliquent les efforts qu'il a faits pour réformer ce qui, à son avis, pouvait être un obstacle à la clarté de son enseignement.

En réformant la nomenclature anatomique, il cherchait, ainsi qu'il en avait l'habitude, à rendre plus facile et plus sûre la compréhension de la science à l'étude de laquelle se livraient ceux qu'il avait mission d'instruire. Tout en ne voulant en rien diminuer sa haute valeur scientifique, mais convaincus de l'inutilité de ses efforts et persuadés que Chaussier a commis une erreur, nous avons pensé, étant animés des mêmes sentiments et des mêmes désirs que lui en matière d'enseignement, nous avons pensé qu'il était nécessaire de juger sincèrement sa méthode, en nous adressant surtout aux élèves qui, par hasard, seraient tentés de s'y convertir d'une façon absolue.

CHAPITRE XIII

XIXe SIÈCLE (*Suite*)

Jusqu'alors les traités d'anatomie plastique ont surtout renfermé des démonstrations d'anatomie descriptive; à ces démonstrations, qui doivent certainement en constituer la base fondamentale, ont été ajoutées parfois quelques considérations sur certaines formes prises en particulier, ou sur des régions considérées dans leur ensemble. Mais ces considérations très sommaires ne peuvent être jugées suffisantes, lorsque l'on observe le nombre des modelés que l'artiste, qui veut les reproduire, doit comprendre et analyser. Cette étude complète était donc encore à faire. C'est Gerdy qui, au commencement de ce siècle, s'en est chargé, en donnant dans un ouvrage, excellent à certains titres, l'explication la plus complète et, dans beaucoup de ses parties, la plus heureusement formulée.

Pierre-Nicolas Gerdy (Loches-sur-Ource (Aube) 1797[1] — 1856 Paris), chirurgien, appartenait à une

1. Dans le Dictionnaire de Larousse, c'est l'année 1787 qui est indiquée, mais ce n'est que par erreur typographique; car, quelques lignes plus loin, il est signalé que, en 1813, Gerdy

famille de cultivateurs. Après avoir été destiné à entrer dans une maison de banque, il vint à Paris, en 1813, pour y faire ses études en médecine et, grâce à l'appui de Chaussier, fut, en 1817, nommé aide d'anatomie, puis aide au Muséum en 1820; il fut choisi comme prosecteur l'année suivante.

Après avoir, pendant neuf années, fait des cours d'anatomie plastique, il se porta comme candidat, en 1830, à la chaire d'anatomie de l'École des Beaux-Arts. Emery lui fut préféré. Cet échec le découragea dans ses travaux, et fut cause que Gerdy abandonna la rédaction d'un ouvrage qui nous intéresse particulièrement, ouvrage ayant rapport à l'anatomie plastique et intitulé : *Anatomie des formes extérieures du corps humain, appliquée à la peinture, à la sculpture et à la chirurgie*, Paris, 1829. (Une traduction allemande a paru à Weimar en 1831.)

Pour les raisons que nous avons indiquées précédemment, l'ouvrage de Gerdy est resté inachevé. Ainsi qu'il l'annonce dans l'Avertissement, la description des formes extérieures qu'il a publiée devait être suivie de deux autres parties traitant « des différences que les formes présentent suivant les âges, les sexes, les tempéramens ou les constitutions, les climats, le repos, les mouvemens ou les passions qui les modifient; enfin de la description des os, de leurs articulations,

décida qu'il étudierait la médecine, et que ce fut à l'âge de seize ans qu'il vint à Paris dans cette intention. Dans la *Nouvelle biographie générale* publiée par MM. Firmin-Didot frères, t. XX, Paris, 1857, il est indiqué, comme date de naissance, l'année 1797 et dit formellement que Gerdy vint à Paris en 1813.

des muscles, des veines superficielles, du tissu cellulaire sous-cutané, de quelques autres parties qui font relief à l'extérieur et de la peau qui les enveloppe toutes ».

Quoi qu'il en soit, prenons cet ouvrage tel qu'il est, et recherchons ce qu'il présente d'utile et surtout de nouveau. Nous nous occuperons d'abord de l'Introduction, dans laquelle nous trouverons quelques vues d'ensemble qui devront être analysées, et particulièrement du passage relatif à l'utilité de l'anatomie plastique.

En premier lieu nous citerons Gerdy, puis nous lui opposerons un autre auteur, Louis Peisse, qui s'est occupé de la même question et surtout de la façon dont Gerdy la comprenait.

Tous deux, pour exprimer leur pensée, ont eu recours à une même comparaison ; c'est un procédé commode de démonstration, mais qui n'est pas sans inconvénient, lorsqu'on oublie qu'en définitive la comparaison est toujours à côté de la question, et parce qu'on se trouve amené à confondre la comparaison avec le fond même du sujet.

« L'artiste privé des connaissances de l'anatomie, dit Gerdy[1], est à celui qu'elle éclaire ce que seraient l'un à l'autre deux peintres dont l'un, prenant son point de vue d'une montagne élevée, voudrait dessiner une vaste campagne sans l'avoir parcourue en détail, et dont l'autre, prenant sa vue du même point, la dessinerait aussi, mais après avoir pratiqué les chemins

1. P.-N. Gerdy, *Anatomie des formes extérieures du corps humain*. Introduction, page XI.

qui la divisent et la sillonnent, suivi, dans tous leurs détours et leurs replis, les ruisseaux et la rivière qui l'arrosent, battu les bois qui la couvrent et visité enfin ses ruines et ses hameaux. Le premier, toujours incertain, serait, à chaque instant, arrêté par une foule de difficultés de détail qu'il ne pourrait jamais vaincre, souvent même en s'aidant du secours des lunettes qui, en abrégeant les distances, grossissent les objets : tantôt il croirait voir un chemin là où il n'existerait pas; d'autres fois, il ne le verrait pas lorsqu'il serait sous ses yeux; ici, il réunirait deux rivières seulement rapprochées; là, trompé par un circuit rétrograde, il ferait couler dans des lits différens leurs eaux confondues; ailleurs, il enchaînerait l'un à l'autre deux bois voisins que séparerait un village, parce que le hameau flanqué d'arbres se perdrait dans ces bois au milieu de l'obscurité de leur ombrage, et échapperait entièrement à des yeux qui ne le connaîtraient pas; ailleurs, des ruines aux formes indécises, élevant leurs murailles dépouillées ou parfois couvertes d'une draperie flottante de verdure, tromperaient encore l'attention de l'artiste. Enfin, pour n'en pas dire davantage, des accidens de terrain et de lumière, des carrières, des amas de pierres grisâtres, fruits de l'industrie des hommes ou de l'activité toujours changeante du temps, pourraient être la source d'une infinité d'illusions, et montrer un village où il n'y en aurait tout au plus que les élémens... Tandis que le premier des deux peintres que nous avons supposés, abusé par tant d'illusions, arrêté par tant d'obstacles, hésiterait, oscillerait, incertain, le second, plus éclairé, marcherait avec assurance

au milieu de difficultés qui n'existeraient pas pour lui, ou du moins, au premier embarras, sa mémoire savante, venant au secours de l'impuissance de ses yeux, analyserait les formes les plus indécises, les recomposerait », etc., etc.

Nous avons abrégé ce passage, où, qu'il nous soit permis de le dire, l'auteur s'est un peu laissé aller à développer avec complaisance la comparaison qui lui sert d'argument; en possession d'une comparaison à son goût, il a voulu en tirer tout ce qu'elle pouvait donner, et, de fait, il lui à fait rendre plus qu'il n'était nécessaire pour les besoins de la cause. Aussi la critique pouvait-elle aisément attaquer à son tour le plaidoyer de Gerdy qui, pour vouloir trop amplement prouver, arrivait lui-même à compromettre sa thèse. C'est ce que n'a pas manqué de faire un critique fin, spirituel, souvent un peu paradoxal, Louis Peisse.

« M. Gerdy, dit Loüis Peisse[1], croit donc que le second de ces peintres, qui suppléerait par sa mémoire et sa connaissance des localités à l'insuffisance de ses yeux, ferait un meilleur tableau de paysage que le premier. Eh bien ! c'est tout le contraire; car le premier produirait un tableau d'autant plus exact et parfait, comme représentation de la nature, qu'il se bornerait à peindre tout juste ce que ses yeux lui montrent et comme ils le lui montrent, sans y rien ajouter, ni retrancher, laissant du vague et de l'indécis là où il en rencontre, rapprochant sur sa toile les objets que la perspective linéaire et aérienne rapproche dans son œil,

1. Louis Peisse, *La médecine et les médecins*, Paris, 1857, t. II, p. 344.

éloignant ce qu'elle éloigne et confondant ce qu'elle confond, tandis que le second s'écarterait d'autant plus de la vérité, introduirait dans son œuvre des fautes et des contre-sens d'autant plus grossiers qu'il ferait plus de corrections à l'image émanée des objets. »

On le voit, Louis Peisse, et non sans raison pour le cas particulier, est partisan de ce qu'on appellerait aujourd'hui l'impressionnisme. En réalité, les deux avocats ainsi mis en présence ont tort l'un et l'autre, non seulement par trop d'exagération chacun de leur côté, mais encore et surtout parce qu'ils prennent la comparaison en question pour le fond même de la chose à discuter. Dans le cas choisi, il s'agit d'un aspect de paysage à rendre avec son caractère local, momentané, individuel. Certainement, Peisse n'est pas loin d'avoir raison quand il veut que l'artiste ne s'inspire alors que de ce qu'il voit, et non de ce qu'il peut savoir antérieurement. Mais dans la reproduction de la forme humaine, semblables circonstances, semblables règles de conduite se présentent chaque jour. Quand l'artiste fait un portrait, serait-il légitime qu'il corrige ce que donne son modèle, et le rectifie en raison des connaissances qu'il possède sur la charpente osseuse de la tête et l'écorché de la face ? Si le modèle a le nez légèrement dévié, l'artiste devra-t-il laisser ici son modèle pour ne s'inspirer que des notions anatomiques lui ayant appris la symétrie normale des cartilages latéraux et médiaux de la saillie nasale ? Si le modèle est anémique, exsangue, de cette pâleur qui est quelque chose de sa personnalité et de son existence, car elle peut être le signe de sa vie sédentaire, de ses occupa-

tions plus cérébrales que physiques, l'artiste sera-t-il bien venu à penser qu'il faut faire circuler le sang avec plus d'activité dans ces chairs, colorer ces pommettes, effacer ce pli, corriger cette ride qui est peut-être la marque du mode de passion le plus habituel de son sujet? Pourra-t-il rectifier, d'après les canons classiques, les proportions de ce front trop haut ou trop bas à son gré, de cette mâchoire trop saillante ou trop effacée? Non sans doute. Mais s'il fait le portrait d'un orateur, et s'il a recherché les occasions d'étudier celui-ci, lorsque, à la tribune, dans le feu du discours, son geste et son visage réalisaient une expression caractéristique de force ou d'inspiration, il lui sera ordonné, sous peine de descendre au niveau d'une interprétation photographique, il lui sera ordonné d'utiliser ces connaissances antérieures sur l'expression de vie et d'activité de son modèle, d'accentuer ce pli où sommeille pour le moment telle manifestation du caractère essentiel de ses aptitudes passionnelles, d'atténuer cette ride qui ne traduit que le repos et l'assoupissement de l'intelligence durant les longueurs de la séance de pose. Or ce que les études antérieures de l'artiste sur son modèle du moment lui ont appris de la vie, de l'expression, de la réalité à son sujet, les études d'anatomie, lorsqu'il ne s'agit plus du visage, mais du corps dans son ensemble, les études anatomiques le lui apprennent pour le modelé général de la forme humaine.

« L'anatomie, » et ici les conclusions de Gerdy sont absolument exactes, « l'anatomie, venant au secours des yeux, donne de la transparence à la peau et montre à l'intelligence de l'artiste les formes de la surface du

corps par le souvenir des parties cachées sous le voile qui les couvre... Eclairé par elle, l'artiste voit beaucoup mieux, beaucoup plus vite, et rend avec plus de fidélité des formes distinctes à ses yeux, parce qu'elles sont claires à son esprit. »

En faisant paraître tout d'abord la partie de son ouvrage qui comprend uniquement la description détaillée des formes extérieures, Gerdy n'a pas suivi le plan qu'on suit d'ordinaire aujourd'hui et par lequel on fait précéder, ainsi que cela doit se faire, l'analyse des formes par l'étude des parties osseuses ou musculaires qui les déterminent; l'anatomie descriptive, en ce cas, précédant l'étude de la morphologie qui en est l'application. Gerdy, d'après l'ordre qu'il indique dès les premières lignes de son Avertissement, semble adopter un ordre tout différent, puisqu'il rejette dans la troisième partie ce qui, normalement, devrait former la première.

Est-ce à cause d'une façon particulière de comprendre l'enseignement de l'anatomie qu'il a suivi cet ordre ? Il nous paraît que non, ou que du moins ce n'est pas avec la conviction résultant d'un examen attentif de cette question. En effet, il dit : « Il eût été plus logique, peut-être, de commencer par la troisième partie; mais une foule de travaux divers et surtout d'obstacles particuliers m'ayant sans cesse arrêté, les figures qu'elle exige étant assez nombreuses, et la première partie se trouvant prête à être publiée, je crois devoir, pour répondre enfin, autant que je le puis en ce moment, aux instances de mes élèves, faire paraître, sans plus de retard, l'histoire des formes extérieures. »

(Avertissement, p. II.) Plus loin, il s'exprime encore ainsi : « Disons maintenant quel plan on doit adopter dans un traité d'anatomie des beaux-arts.

« Deux plans se présentent à notre choix : on pourrait, après une description abrégée des principales formes extérieures, passer à celle des os et de leurs dépendances, des muscles, ... ce qui composerait la première partie de l'ouvrage. Dans la seconde on ferait la description détaillée des formes extérieures, et on rappellerait les élémens dont se composent les diverses régions auxquelles elles appartiennent. La troisième comprendrait l'histoire des nombreuses modifications des formes chez la femme, chez les hommes de tempéramens différens... On peut encore, ainsi que nous le faisons dans cet ouvrage, commencer par la seconde partie, continuer par la troisième, et terminer par la première de l'ordre que nous venons d'indiquer. » (Introduction, p. XV.) Et c'est tout. On voit donc que, pour lui, s'occuper d'abord des formes extérieures ne constituait pas un principe absolu.

Gerdy est le premier auteur qui a donné une étude complète et détaillée des formes du corps humain ; il le dit lui-même en ces termes : « Comme nous n'avons point encore d'anatomie des formes extérieures du corps, et qu'il n'y a point de nomenclature adoptée à cet égard, j'ai cru devoir en créer une méthodique et régulière. » (Avertissement, p. III.) Plus loin, il ajoute : « Je puis dire que c'est une science bien peu connue des anatomistes. » (Introduction, p. XXVI.) Cependant nous rappellerons que Tortebat en a parlé et que Bottman a consacré un chapitre à cette question ; mais

ces auteurs l'ont fait d'une façon si élémentaire que le rappel de leurs tentatives ne peut infirmer l'allégation de Gerdy.

Il nous semble qu'il serait superflu de commenter ici tous les chapitres de l'ouvrage de Gerdy ; mais nous devons dire qu'ils sont excellemment rédigés et que l'auteur y explique avec une grande exactitude et une remarquable netteté les causes anatomiques qui déterminent la forme de l'ensemble et le modelé des détails de chacune des régions. Nous y voyons, s'il s'agit de l'épaule, expliquées d'une façon frappante de vérité, la fossette sous-clavière, la saillie déterminée par l'extrémité supérieure de l'humérus repoussant en avant les fibres antérieures du deltoïde, etc. Nous y remarquons aussi l'analyse des modelés du bras, de la cuisse, du genou à propos de la face externe duquel il indique, en particulier, la saillie produite par ce qu'il désigne sous le nom de tubercule du tibia, dont il a signalé le premier l'existence, et à laquelle, pour cette raison, on donne quelquefois le nom de tubercule de Gerdy.

Malheureusement, la description d'une seule région fait tache parmi les autres, c'est celle de l'avant-bras ; elle manque de clarté, elle est difficile à comprendre. Cela provient de ce que l'auteur, au lieu de supposer l'avant-bras dans l'attitude de la supination, a voulu le décrire dans celle de la pronation. Il en résulte que le bord radial n'est pas franchement tourné en dehors depuis le coude jusqu'au poignet, et que le bord cubital n'est pas interne dans toute son étendue. L'auteur ne pouvait, sans risquer alors des complications conti-

nuelles, indiquer leur situation exacte pour toutes les

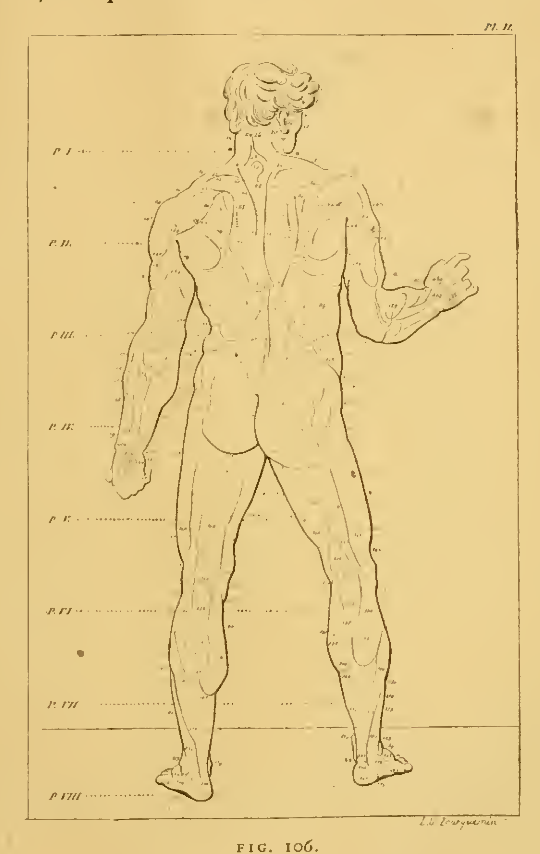


FIG. 106.

PLANCHE DES FORMES EXTÉRIEURES.

(P.-N. Gerdy. *Anatomie des formes extérieures du corps humain.*)

régions de l'avant-bras, et c'est pourquoi il donne tout simplement le nom de *bord cubitaire* au côté externe

et celui de *bord radiaire* au côté opposé. Mais ce parti n'est pas très heureux, il ne permet pas d'indiquer la situation exacte des os, puisque dans la pronation le radius en haut est en dehors, qu'en bas il est en dedans, et que le cubitus est dans une situation inverse. Aussi que se produit-il ? C'est que la description est difficile à suivre, et qu'elle a peut-être même été encore plus difficile à rédiger. Il eût été bien préférable de choisir une attitude sans doute moins habituelle, mais que, en définitive, le sujet prend quelquefois, en tout cas plus classique et plus clairement démonstrative : celle de la supination. Du reste, par un manque de correspondance assez singulier, c'est cette attitude qui a été représentée dans deux des trois planches auxquelles renvoie le texte et dont nous reparlerons plus loin; l'avant-bras gauche vu par sa face antérieure et par sa face postérieure, auquel la description se rapporte, est placé nettement dans la supination; seul, celui qui est vu par sa face externe est dans la demi-pronation.

Mais ces quelques pages, un peu défectueuses, rachetées déjà par les qualités d'exposition des autres descriptions, le sont encore par les notes qui accompagnent le texte principal en le complétant. Dans ces notes, Gerdy indique les applications que l'étude des formes peut avoir en chirurgie, et, au point de vue artistique, fait des remarques relatives à chacune des régions étudiées sur de nombreuses œuvres choisies dans la statuaire antique et la statuaire moderne, ainsi que sur des œuvres peintes faisant partie du musée du Louvre, et appartenant aux Écoles française, allemande, hollandaise, flamande et d'Italie. Comme,



FIG. 107. — PLANCHE DES FORMES EXTÉRIEURES.
(P.-N. Gerdy. *Anatomie des peintres, Atlas.*)

d'autre part, il renvoie aussi à des figures dessinées

d'après nature (voir plus loin), il se trouve que ses investigations sont complètes et qu'elles ne méritent pas le reproche que nous avons fait aux quelques observations du même genre, mais d'une portée trop restreinte, que Salvage indique pour certains détails de modelé.

Nous y trouvons l'indication précise, pour chacun de ces détails, des œuvres sur lesquelles on peut en constater l'exacte représentation ou l'infidèle interprétation. Cette étude appliquée, du plus haut intérêt, est, de plus, d'une parfaite bonne foi. Gerdy n'y admire pas de parti pris; il ne craint pas, restant ainsi dans son droit et dans son rôle, d'y appeler l'attention sur les erreurs de forme que peuvent présenter les chefs-d'œuvre quels qu'ils soient. Cette franchise mérite d'être appréciée.

Quant aux remarques chirurgicales, nous n'avons pas à les apprécier ici.

Trois planches, dessinées d'après nature par M. Demesse, accompagnent cet ouvrage. Elles représentent, simplement au trait afin de laisser visibles les nombreux chiffres qui les mettent en correspondance avec le texte, un sujet bien musclé, dans une attitude qui rappelle celle du *Discobole* (fig. 106). Sans être des chefs-d'œuvre au point de vue artistique, ces planches sont exactes et suffisamment bien exécutées pour être d'une certaine utilité à l'élève qui étudie les formes extérieures dans l'ouvrage de Gerdy.

Ces figures au trait sont des copies simplifiées de trois grandes planches que Gerdy a publiées à part, en un format in-folio et avec le titre : *Anatomie des pein-*

tres, *Atlas*, Paris, 1829. Ces dernières, dessinées également par Demesse et lithographiées par Langlumé (fig. 107), sont modelées et bien supérieures, comme contours et même comme mouvement, aux planches simplifiées dont nous parlons plus haut. Elles ne sont accompagnées d'aucun chiffre de renvoi; mais, associées aux planches réduites, elles les complètent par une représentation plus visible des modelés décrits dans le texte.

Malgré sa très grande valeur, cet ouvrage n'eut pas le succès que certainement il aurait dû obtenir. Peut-être la rédaction de son titre en est-elle un peu cause; voici ce qui nous le fait supposer. Le titre indique que cette *Anatomie des formes* est « appliquée à la peinture, à la sculpture et à la chirurgie ». Les chirurgiens, voyant que ce livre s'adressait en même temps aux artistes, pensèrent probablement qu'ils n'y trouveraient que des renseignements de peu d'importance; tandis que les artistes, en apprenant qu'il avait aussi des applications médicales, jugèrent que, au contraire, il serait trop compliqué pour eux. Et pourtant ce livre pouvait donner aux uns et aux autres des renseignements précieux. Cette conviction nous engagea à lui faire prendre, dès les débuts de notre enseignement, place parmi les ouvrages que, à cause de leurs qualités au point de vue didactique, nous recommandons aux auditeurs de nos cours d'anatomie plastique, en leur conseillant de les consulter ou de se les procurer. L'ouvrage de Gerdy méritait cet accueil, et c'est avec plaisir que nous avons trouvé dans ces pages, non seulement l'occasion de le rappeler, mais encore de le démontrer de nouveau.

Dans les ouvrages qui, d'une façon générale, traitent de l'art, de sa technique, des sciences qui s'y rapportent, on trouve tout naturellement des chapitres consacrés à l'anatomie plastique; les dictionnaires de Watelet et de Millin, les manuels de dessin et de peinture de l'Encyclopédie Roret, et bien d'autres, en sont des exemples. Nous ne pouvons entrer ici dans le détail de ces œuvres; aussi nous contenterons-nous de parcourir l'une des plus importantes, dont la publication commença en 1829, celle à la rédaction de laquelle, pendant de longues années, se consacra Paillot de Montabert.

Jacques-Nicolas Paillot de Montabert (Troyes 1771 — 1849), peintre d'histoire et de portrait, fut, dans ses débuts, élève de Beudement. Au moment de la Révolution il émigra et parcourut les Pays-Bas, l'Allemagne, l'Italie, se rendit à New-York où il peignit des portraits pour vivre, puis revint en France; alors il entra dans l'atelier de David. Il exécuta plusieurs œuvres qui eurent un certain succès; mais devenu aveugle, en 1834, il fut obligé d'abandonner la peinture.

Assez habile peintre, mais entraîné invinciblement à s'occuper de la théorie de l'art, il entreprit d'écrire sur cette question et, après y avoir consacré trente années de travail, de 1799 à 1829, il publia un ouvrage en neuf volumes, intitulé : *Traité complet de la peinture*, Paris, 1829 — 51, avec un atlas contenant cinq cent vingt-huit figures et deux figures supplémentaires. Le tome cinquième est consacré surtout à l'anatomie.

Dans les généralités sur cette science, Paillot donne

d'excellentes raisons relatives à l'utilité de son étude; il y montre son enthousiasme pour l'antique et analyse ce sentiment; il critique, d'une façon inattendue, Michel-Ange, exalte les mérites de David; il insiste sur l'intérêt que présentent les études anatomiques en disant, d'une façon originale, mais que nous approuvons, à propos de la répugnance que ces études inspirent, et « que l'on exagère presque toujours dans les livres..., l'artiste bien épris de son art, bien pénétré de l'importance de l'étude de l'homme, non-seulement s'accoutumera à cette étude, mais trouvera à la fin le spectacle d'une dissection aussi agréable que le spectacle d'un parterre orné de fleurs, lorsqu'il méditera sur les lois du coloris. » (P. 45 et 46.)

Après avoir parlé de l'ostéologie et de la myologie en général, du caractère de la peau et des veines, l'auteur s'occupe des proportions et, à ce propos, critique la division classique par têtes, faces, nez, pour lui préférer la division de la hauteur totale en cent parties qu'il juge plus facile à appliquer dans la pratique. Il traite ensuite du mécanisme de la station, de la course, etc., et, enfin, aborde l'étude de chacune des parties du corps considérées sous le rapport de leurs caractères anatomiques; mais il traite cette question plutôt en artiste qu'en véritable anatomiste.

Dans les descriptions qui ont pour objet la situation, la forme, le rôle qu'ont à remplir les os et les muscles, on ne retrouve pas assez, à notre avis, cette précision qui fait que le lecteur peut s'imaginer facilement quels sont les emplacements occupés par ces éléments et les différents détails et modelés qui les distinguent. A la

description incomplète de l'os frontal, par laquelle il commence, succèdent immédiatement : celle du muscle qui recouvre cette région; celle des cavités orbitaires dont le lecteur ne connaît pas encore les autres limites, mais que Paillot énumère sans les décrire; puis celle du globe de l'œil, des paupières, des sourcils. A propos de la bouche, dont il décrit d'abord les formes, il indique quels sont les mouvements que peut exécuter la mâchoire inférieure, mais sans avoir décrit cette mâchoire et sans dire comment est disposée son articulation. Il dit qu'elle est mue par les temporaux et le masséter, mais sans parler de la situation, des insertions, de la forme de ceux-ci. Et pour toutes les régions il procède de la même manière.

Nous ne multiplierons pas les exemples, toute l'anatomie étant décrite de la même façon; ce que nous en avons dit suffira pour montrer les inconvénients qui résultent du plan suivi par l'auteur, inconvénients qui deviennent encore plus appréciables et plus graves lorsqu'il aborde, en particulier, l'étude des muscles de l'avant-bras, à la suite de laquelle se trouve, mais à la suite seulement, la description du squelette de la main.

Il traite ensuite des caractères physiques de l'homme, des gestes et des attitudes, des expressions, etc.

Il est regrettable que Paillot ait disposé avec si peu de méthode son plan anatomique, car son livre, à cause des pages excellentes qui s'y rencontrent d'autre part, rempli d'aperçus ingénieux, de remarques résultant d'une saine et bonne observation, aurait pu être considéré comme un traité recommandable à tous les points de vue.

Quant aux planches anatomiques qui font partie de

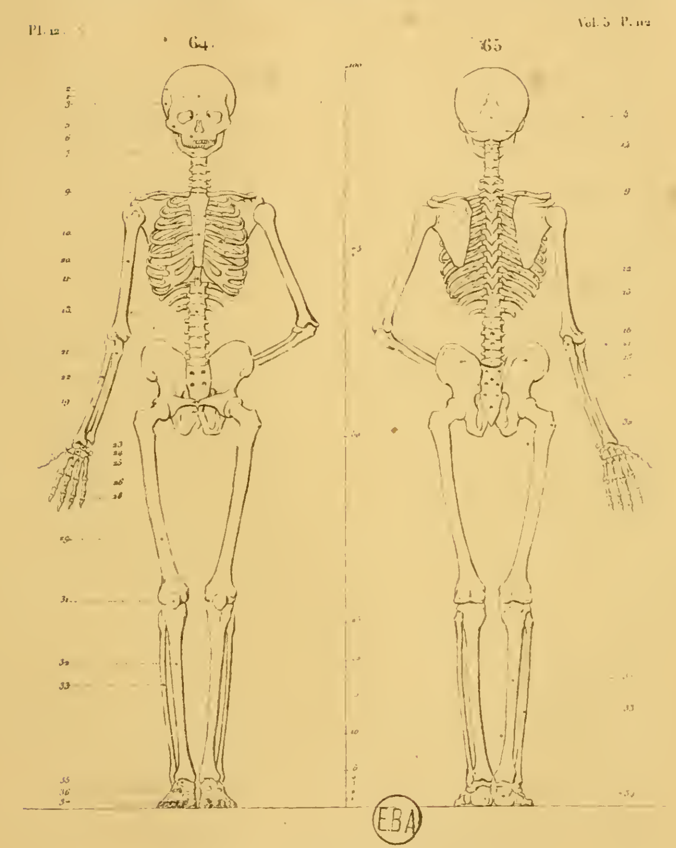


FIG. 108. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE.

(Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture.*)

l'atlas, elles sont médiocres et, comme nous l'avons fait remarquer à diverses reprises, ce sont celles qui

représentent le squelette (fig. 108) qui sont inférieures à celles qui ont rapport à l'écorché (fig. 109). Que l'on regarde ces planches en détail, sans se laisser influencer par leur facture propre et soignée; on y relèvera, en plus des défauts d'ensemble, des négligences dans les détails : la tête, le bassin, la rotule, le thorax des squelettes; les épaules, les mains, le pectoral, le droit de l'abdomen, le triceps crural, le couturier sur les planches relatives à la myologie; l'examen de ces régions, et de bien d'autres encore, démontrera sûrement que nous avons raison.

Un autre ouvrage, inspiré par le désir très honorable de rendre les études anatomiques aussi faciles que possible, fut publié à la même époque par Jean-Baptiste Sarlandière (Aix-la-Chapelle 1787 — 1850 Paris), médecin français, sous le titre de : *Anatomie méthodique ou Organographie humaine en tableaux synoptiques, avec figures, à l'usage des Universités. Pour les Facultés et Écoles de Médecine et de Chirurgie, les Académies de Peinture et de Sculpture, et les Collèges Royaux*. Paris, 1829.

Cet ouvrage, divisé en deux parties, renferme quinze grandes planches comprenant toute l'anatomie et seize tableaux permettant chacun d'embrasser d'un coup d'œil les diverses parties d'un ensemble. Les planches sont intéressantes (fig. 110 et 111), mais les tableaux synoptiques, s'ils présentent des avantages au point de vue du classement des parties étudiées, ne peuvent suffire à une étude sérieuse de l'anatomie.

Sans discuter ici la valeur des opinions de Sarlandière à propos de l'enseignement, on ne peut cepen-

dant s'empêcher de déplorer chez lui un aveuglement

Pl. 14. Vol 5 P. 115

.67. 68.

FIG. 109. — PLANCHE DE MYOLOGIE.

(Paillot de Montabert. *Traité complet de la peinture.*)

qu'il nous fournit lui-même l'occasion de constater.

En effet, dans l'*Indication préliminaire*, l'auteur dit : « L'enseignement de l'anatomie dans toutes ses parties et jusque dans ses détails peut s'effectuer en quinze leçons, j'en ai acquis la certitude. » A l'aide de ses tableaux, il a pu enseigner l'anatomie en *quinze leçons*, non seulement à des élèves en médecine, mais à des peintres, des sculpteurs, des artistes dramatiques, des avocats. Et il ne s'agit pas d'une partie de l'anatomie seulement; d'après le sommaire de ces leçons on voit qu'il s'agit de l'anatomie tout entière, et que deux leçons lui suffisaient pour décrire le squelette, qu'une seule était consacrée à « l'étude des muscles du thorax et des membres scapulaires », et qu'il en était de même pour celle des « muscles de l'abdomen et des membres pelviens ».

Il est vrai que, dit-il, chaque séance étant d'une durée de deux heures, il laissait un jour d'intervalle entre chacune de ses leçons, afin de donner à l'élève le temps de récapituler et de bien classer dans sa mémoire les objets qui lui avaient été démontrés la veille. Il résulte de cette division du travail que, en un mois, grâce à Sarlandière, on pouvait espérer *apprendre* toute l'anatomie.

Le principe de démonstration de Sarlandière est surtout une extension de la méthode de Chaussier (voir page 286) dont il parle du reste. Ainsi, la *myographie* est présentée en tableaux divisés en quatre sections. La première contient les noms des régions dans lesquelles les muscles sont placés; la seconde indique le nom donné à chaque muscle d'après ses insertions; la troisième a rapport à la dénomination du même muscle,

selon sa configuration et sa situation; enfin, la qua-

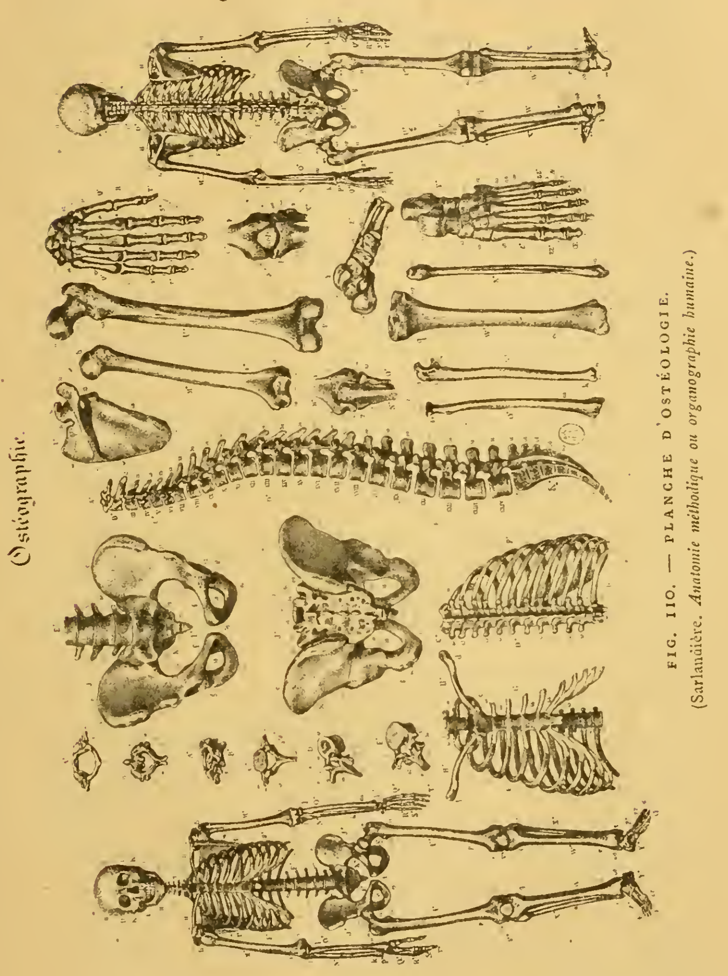


FIG. 110. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE.
(Sarlandière. *Anatomie méthodique ou organographie humaine.*)

trième contient la dénomination de ce muscle selon ses

usages ou ses fonctions. Par exemple, à propos du triceps brachial, les indications qui s'y rapportent occupant chacune une colonne, mais se succédant sur une même ligne horizontale, sont les suivantes :

1° Région post-humérale ou brachiale postérieure ;

2° Scapulo-cubiti-huméral ;

3° Triceps brachial ou brachial postérieur ;

4° Extenseur de l'avant-bras sur le bras ou du bras sur l'avant-bras, et abducteur du scapulum.

Et c'est tout. Comme on le voit, Sarlandière avait le génie de la simplification. Il affirme, en effet, « qu'il suffit de trois dénominations pour faire l'histoire complète de chaque muscle... que dans les auteurs souvent une page entière est employée à la description d'un seul muscle... qu'il y a donc, par cette méthode, économie de temps et d'intelligence ».

Il publia également une *Physiologie de l'action musculaire appliquée aux arts d'imitation*, Paris, 1830. Il s'y occupe des contractions musculaires qui entrent en jeu pour produire les expressions des émotions et surtout les expressions faciales.

Ayant parlé longuement de Gerdy et de son livre, nous devons, pour des raisons qui s'y rattachent et que nous expliquons un peu plus loin, consacrer quelques lignes à Charles-Nicolas Grand, dit Halma-Grand, né à Paris en 1803, médecin, qui, pendant quelques années, donna des leçons d'anatomie, de médecine opératoire et de chirurgie, et publia une brochure d'environ cinquante pages, intitulée : *Quelques considérations sur les connaissances anatomiques applicables aux beaux-arts,* Paris, 1830. Cet opuscule fut

évidemment rédigé dans le but d'appuyer la candida-



FIG. III. — PLANCHE DE MYOLOGIE.

(Sarlandière. *Anatomie méthodique ou organographie humaine.*)

ture de son auteur à la chaire d'anatomie de l'École des

Beaux-Arts; la date d'édition, 1830, est celle de la mort de Suë le fils, qui en était titulaire. Dans l'Avant-propos il est fait un appel discret « à la bienveillance des hommes distingués qui sont chargés de propager, parmi les élèves qui font l'espoir le plus brillant de l'École actuelle des Beaux-Arts, les beautés des immortels chefs-d'œuvre des Michel-Ange, des Raphaël, etc. » De plus, l'auteur critique Gerdy, sans le nommer, il est vrai, mais en le désignant, d'une façon suffisamment claire, par une citation modifiée de l'une des parties de son *Anatomie des formes* au sujet de laquelle il dit : « Je ne pense pas qu'on puisse retirer de grands avantages d'un ouvrage ou d'un cours qui serait fait dans ce sens, qu'on y décrirait les saillies et les enfoncemens. » (P. 6.) Or on se souvient peut-être qu'à cette époque Gerdy était candidat à la même chaire; il était donc en concurrence avec Halma-Grand.

Poursuivant le but qu'il espérait atteindre, ce dernier expose ensuite de quelle façon il comprend l'enseignement de l'anatomie; c'est en un mot une profession de foi, le programme d'un cours plutôt qu'un livre didactique pouvant servir aux études anatomiques. C'est pourquoi, estimant qu'il serait superflu d'en faire plus longtemps l'analyse, nous nous bornons à en signaler l'existence et à indiquer les circonstances à propos desquelles il a été rédigé.

Nous avons énuméré (p. 167) les traités d'anatomie publiés en Italie, avec l'intention, voulant les considérer d'abord dans une vue d'ensemble, ensuite en détail, d'en reparler lorsque nous atteindrions l'époque de leur apparition. Nous en avons, chemin faisant,

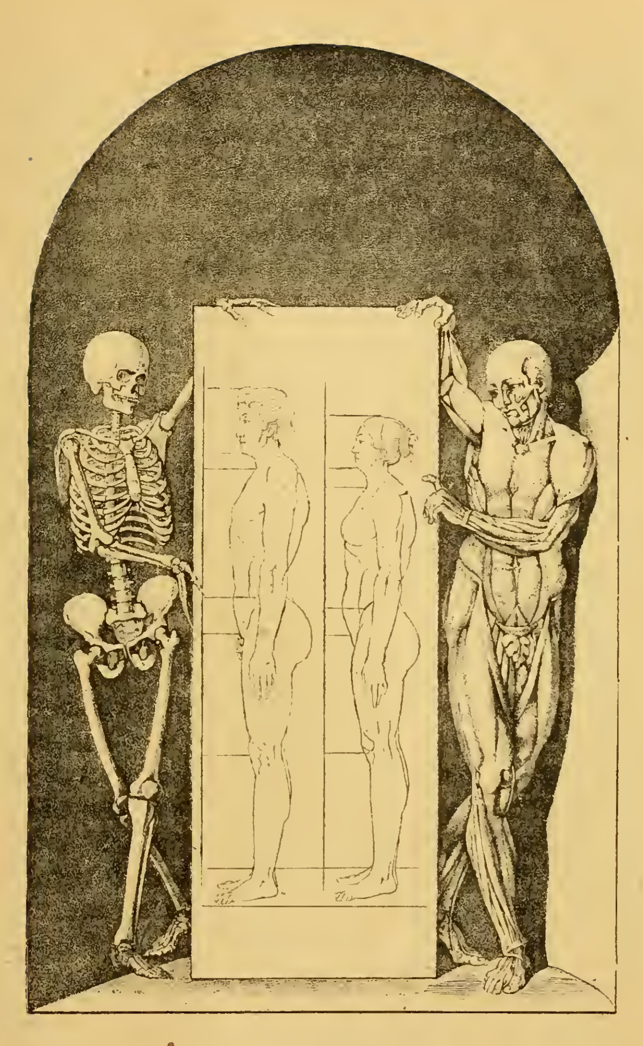


FIG. 112. — FRONTISPICE.

(Costantino Squanquerillo. *Opera di anatomia pittorica.*)

étudié quelques-uns; nous devons faire de même pour un in-folio qui commença à paraître, par livraisons, à Rome, en 1837, sous le titre : *Opera di anatomia pittorica di Costantino Squanquerillo.* Cet ouvrage resta inachevé. Malgré les promesses du prospectus adressé « aux amateurs des beaux-arts », et l'intention indiquée dans ce dernier de faire paraître quinze fascicules de quatre planches chacun, trente-six planches seulement furent mises en circulation.

Le frontispice (fig. 112), d'une valeur réellement bien inférieure à certaines œuvres du même genre que nous avons reproduites précédemment, devait être cependant apprécié par l'auteur; en effet, dans le même prospectus, nous voyons qu'il annonce aux souscripteurs qu'ils recevront « *in dono un' allegorico frontespizio* ». Ce début — n'est-il pas vrai ? — donne un peu de doute pour l'avenir au point de vue de la valeur des illustrations. Et pourtant les douze premières planches sont d'un bon aspect; elles représentent, dans des vues d'ensemble, le squelette et l'écorché; élégantes comme forme, elles sont exactes comme anatomie; cela n'a rien de surprenant, ce sont les belles planches de l'atlas d'Albinus qui ont été exactement reproduites en lithographie par Battistelli, Martelli et Rosi, ainsi que leurs signatures l'indiquent. Mais ces signatures ne sont pas seules; elles sont accompagnées de la mention suivante : *Costantino Squanquerillo, dis.* On n'est pas plus distrait.

Mais hâtons-nous de dire que les planches suivantes sont pour la plupart originales; il s'y trouve en particulier les membres supérieurs écorchés du *Moïse* de



FIG. 113. — FRONTISPICE.

(F. Bertinatti. *Tavole anatomiche annesse agli elementi di anatomia*, etc.)

Michel-Ange, des mains dans diverses attitudes et à différents degrés de dissection, etc.

Quant au texte, nous ne pouvons guère le juger, puisque, malheureusement, il n'existe qu'en partie. Ce qui est également regrettable, c'est d'y voir décrits les viscères, et même une longue et inutile description du péritoine.

Dans le même temps que s'éditait à Rome le traité de Squanquerillo, paraissait à Turin un autre ouvrage également important, composé de deux volumes de texte accompagnés d'un atlas in-folio. Le texte ayant pour titre : *Elementi di anatomia fisiologica applicata alle belle arti figurative di* Francesco Bertinatti, *Professore di anatomia nella R. Accademia Albertina di belle arti, Dottore in medecina e chirurgia nelle Universita di Pisa e Torino, etc.* Torino, 1837-1839. L'atlas étant intitulé : *Tavole anatomiche annesse agli elementi di anatomia fisiologica applicata alle belle arti di Francesco Bertinatti.* Torino, 1838.

L'ouvrage de Bertinatti, peu connu, car nous ne l'avons pas vu signalé par les auteurs, mérite cependant d'être feuilleté. En plus des chapitres d'anatomie descriptive, il contient, ce que le titre indique du reste, des considérations relatives à l'homme en mouvement et à ses conditions d'équilibre.

L'atlas contient trente-quatre belles planches lithographiées, planches qui, par leur facture et leur composition, sont du plus grand intérêt. On y trouve tout d'abord un frontispice (fig. 113) représentant une séance d'un cours d'anatomie plastique ; le caractère de physionomie, les attitudes du professeur et de ses auditeurs, nous portent à croire que ce sont des portraits que l'artiste a dessinés ; de plus, l'aspect d'ensemble de la

scène donne l'impression que cette gravure rappelle



FIG. 114. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE.

(F. Bertinatti. *Tavole anatomiche annesse agli elementi di anatomia,* etc.)

très probablement l'une des leçons du cours que faisait Bertinatti à l'Académie des beaux-arts.

Des planches représentent le squelette de l'homme, de l'enfant et de la femme, celle-ci dans la pose de la Vénus de Médicis; un squelette de vieillard dans l'attitude d'un mendiant sollicitant une aumône (fig. 114); le squelette de l'antique connu sous le nom de « Tireur d'épine » (fig. 115). En plus de celles qui sont consacrées à la myologie et parmi lesquelles figure l'écorché de Houdon, il en est qui représentent l'anatomie de l'œil, du pavillon de l'oreille, du larynx; des types ethniques d'après Camper, Lavater, Gall, etc.; des détails de mécanique animale empruntés au traité de Salvage, duquel on devine du reste l'influence dans certaines parties de l'ouvrage de Bertinatti.

Mais, malheureusement, à côté de toutes ces bonnes choses, il existe des choses bien inutiles. En effet, l'auteur n'ayant pu se défendre de faire intervenir des considérations, intéressantes, il est vrai, mais superflues, d'anatomie médicale, a fait dessiner, dans la première planche, le plexus brachial et l'artère axillaire, une portion de l'aorte abdominale, la veine cave ascendante, des glandes lymphatiques, un fragment de péritoine enflammé avec ses vaisseaux capillaires dilatés; ce n'est pas tout, d'autres planches sont consacrées aux viscères considérés non seulement dans leurs rapports, mais encore représentés isolément.

Cependant, à cause des nombreuses parties de cet ouvrage qui rentrent réellement dans le programme de l'enseignement de l'anatomie plastique, nous n'insisterons pas sur les quelques erreurs que nous venons de signaler, afin de ne conserver que cette impression que le traité et surtout l'atlas de Bertinatti sont intéres-

sants, et que leur auteur a dû certainement avoir, en



FIG. 115. — PLANCHE D'OSTÉOLOGIE.

(F. Bertinatti. *Tavole anatomiche annesse agli elementi di anatomia*, etc.)

composant cet atlas, la préoccupation de donner à son œuvre cette appréciable qualité.

Les ouvrages qui traitent de l'anatomie plastique ne sont pas tous des livres d'enseignement contenant la description du squelette, etc. Certains auteurs s'en sont encore occupés en ne considérant que ses côtés théoriques, de façon à apporter ainsi, par des considérations générales, un surcroît de renseignements aux ouvrages qui ont plus spécialement une utilisation pratique.

Parmi les œuvres de ce genre nous avons déjà cité la brochure d'Halma-Grand qui fut rédigée dans un but particulier. Un autre opuscule fut rédigé en italien en 1808; mais, parce qu'il n'a été traduit en français qu'en 1845, il nous a semblé devoir être reporté à celles de nos pages qui correspondent à cette époque. C'est l'ouvrage de Floriano Caldani, intitulé : *Riflessioni sull' uso dell' Anatomia nella Pittura.* Venezia, 1808, dont la traduction française porte le titre : *Réflexions de Floriano Caldani sur l'Anatomie appliquée à la Peinture, Traduites de l'Italien et accompagnées d'un Avant-Propos et de Notes sur le même sujet, par H. Kühnholtz. Bibliothécaire et Professeur-Agrégé de la Faculté de Médecine de Montpellier,* etc. Montpellier, 1845.

Un amateur éclairé, d'une érudition suffisante; aimant à converser de tout ce qui se rapporte à l'Art; aimant assez son sujet pour désirer lui donner la forme plus durable d'un livre et ne craignant pas de mettre son projet à exécution ; prenant plaisir à faire part des réflexions que l'anatomie lui a suggérées, et s'attachant plus au côté littéraire qu'au côté pratique : telle est l'impression que nous produit Caldani. Un style sans con-

sistance, des raisonnements entrevus, mais peu solidement établis, beaucoup de bibliographie et de noms antiques : tels sont les caractères du livre qu'il a écrit. Mais en le lisant on se sent désarmé et, si l'on est tenté de le juger d'une façon sévère, on en est empêché par l'impression de bonne foi que l'auteur inspire dans les quelques pages qu'il a rédigées.

Ne voulant pourtant pas nous en rapporter uniquement à nos impressions personnelles, nous pensons qu'il ne sera pas superflu de transcrire ici quelques-uns des passages du livre de Caldani. Nous lisons, page 26 de cette brochure : « Cependant, cette Science (il fait allusion à la dissection) est aussi d'un grand secours au Dessin et à la Peinture, toutes les fois qu'on veut représenter la forme extérieure de nos parties ; nous en citerons comme une preuve d'abord la pratique des Égyptiens qui, si nous devons en croire Apion, auraient tiré un grand parti des ouvertures de cadavres dans l'exécution de leurs ouvrages. En effet, que les Égyptiens connussent seulement les parties internes du corps humain, comme le présume Winckelmann, ou bien qu'ils n'eussent pas le talent de représenter les formes extérieures de l'Homme, il n'en est pas moins hors de doute que le Peintre et le Sculpteur ne sauraient se passer des Planches publiées par les Anatomistes et de l'*École du nu,* comme on le dit, où les formes extérieures du corps, présentées sous des attitudes toujours différentes, font connaître aux gens de l'Art les changements dont sont susceptibles les membres qu'ils veulent copier. » Nous voyons dans ces lignes une certaine érudition ; nous ne voulons pas

dire qu'elle est inutile; au contraire, elle rappelle un fait intéressant, celui qui se rapporte aux observations anatomiques qu'ont pu faire les Égyptiens; mais quelles singulières déductions! Parce que l'on n'est pas certain de l'étendue des connaissances anatomiques des Égyptiens, cela prouve qu'il est nécessaire que les artistes étudient l'anatomie!

Et un peu après l'auteur ajoute, page 29: « Mais, malgré ces secours, il n'est que trop commun de voir des Dessins et des Tableaux dont les figures ont les bras et les jambes estropiés, et, ce qui a lieu plus souvent encore, d'y trouver peu d'exactitude, lorsqu'il s'agit de représenter les caractères que prend le visage de l'Homme dans les diverses Passions de l'âme : je sais bien qu'ici la difficulté est des plus grandes; aussi n'est-il qu'un très petit nombre de personnes qui y aient réussi de manière à mériter des éloges. Parmi les nombreux Artistes de réputation, qui sont surtout restés dans notre souvenir, nous trouvons mentionnés Aristide de Thèbes, qui excellait à représenter les Passions, soit douces, soit violentes; et Polignote de Thase, Pamphile de Macédoine, Parrhasius d'Éphèse, Timomaque de Byzance, que Pline choisit entre les plus fameux et qu'il loua de préférence, parce qu'ils l'emportaient sur les autres par l'expression. » Puis, pensant que ce qu'il vient de dire est complètement démonstratif, il ajoute : « Cela suffit pour faire sentir la difficulté que l'on rencontre toujours dans ce genre de Peinture, qui n'est que l'expression d'une âme oppressée », etc. Ce goût de convention de l'antique, ce goût inspiré seulement par la mode, donne-t-il

assez l'impression de l'époque, 1808, à laquelle ces lignes ont été pensées et écrites! Que d'efforts d'érudition pour proclamer une vérité si simple!

Puis il parle de Camper qui affirme « que les Passions ne pourront jamais être exprimées convenablement, si le Peintre ignore quels sont les Nerfs qui produisent telle ou telle disposition des traits sur la figure d'un personnage amoureux, colère, orgueilleux ou en proie à une Passion » (p. 39). Mais Caldani, avec raison, n'admet pas ce principe; car, dit-il, « le Peintre n'a pas besoin de connaissances névrologiques pour exprimer les différents caractères des Passions », et il fortifie sa critique par cette phrase (p. 43) : « L'opinion de Camper est donc telle, si je ne me trompe, qu'il est impossible qu'un Peintre parvienne jamais à représenter une physionomie dans un état de Passion, suivant les principes établis par l'Auteur, tant parce que nous ignorons si aux diverses Affections de l'Ame correspondent exactement autant de Nerfs, que parce que, lorsqu'il s'agit d'une Passion violente, les Anatomistes les plus habiles seraient dans l'impossibilité de désigner avec précision le Nerf par le moyen duquel cette même Passion se manifeste. »

Ainsi qu'on vient de le constater, Caldani ne s'exprime pas toujours d'une façon très claire, et il est difficile de savoir exactement quelle est sa pensée; le passage suivant le démontrera peut-être encore mieux. Après avoir dit que « la différence des physionomies produit divers effets dans les Passions » (p. 45), il ajoute (p. 46) : « La conséquence de tout ceci est que le Peintre qui traite un sujet animé doit comprimer les

élans de son Imagination, pour ne se laisser diriger que par de bons Modèles, ce qui vaut autant que s'il travaillait d'après Nature. C'est ainsi qu'agirent toujours les Artistes dans les temps les plus reculés et si, au détriment des Beaux-Arts, un Peintre de notre époque avait assez de confiance en lui pour oser peindre quelque figure ou sujet sans aucun secours, qu'il sache qu'Arellius, Peintre cité par Pline, représentait les Divinités par les portraits de ses maîtresses; que Campaspe et Phryné servirent de Modèle pour le tableau de la Déesse des Amours; que la tête de Mercure n'est que celle d'Alcibiade, et que, dans des temps plus rapprochés de nous, un Tableau représentant la Vierge n'était autre que le portrait de la Sœur du Pape Alexandre VI, Femme plus belle que vertueuse. »

En résumé, Caldani, tout en n'admettant pas, avec raison, les théories névrologiques de Camper, ne nous fait véritablement pas regretter d'avoir maintenant à notre disposition, pour nous guider dans l'étude des expressions, les beaux travaux, plus pratiques, de Duchenne (de Boulogne) et de Darwin.

Un Avant-propos du traducteur de l'opuscule de Caldani, H. Kühnholtz, nous permet de juger de la façon de voir de celui-ci. Il y parle de l'utilité de l'anatomie au point de vue plastique; mais, ainsi que Caldani, il le fait en véritable amateur.

Quelques passages cependant, si l'on a la ferme volonté d'en subir la lecture, peuvent être considérés comme assez convaincants : ce sont ceux où il traite des différences de forme déterminées par les coutumes

et le vêtement, par exemple celui-ci : « Les bottes et les souliers des derniers temps, et surtout de nos jours, ont le grave inconvénient de porter l'extrémité du gros orteil si fortement en dehors, que son articulation métatarso-phalangienne en devient disgracieusement très saillante. Par l'effet de ces chaussures habituellement fort étroites, conformément à la mode, le pied prend de bonne heure un peu de cet aspect difforme que la Goutte Normale lui donne encore à un plus haut degré.

« Supposez maintenant qu'un Sculpteur ou un Peintre voulant représenter un sujet de nos premiers temps, une scène touchant presque à la *Création du Monde*, la Mort d'Abel, par exemple, mettent sous vos yeux un beau jeune Homme, dans une position académique, venant de succomber sous un coup de massue, et auquel ils ont fait des pieds ayant les articulations métatarso-phalangiennes des gros orteils extrêmement saillantes, peut-être parce que le modèle vivant les avait ainsi : ne verrez-vous pas là un anachronisme impardonnable, surtout chez des Hommes de l'Art d'ailleurs fort habiles ? Et ne devez-vous pas être bien convaincus qu'un peu plus de réflexion eût certainement suffi pour les mettre à l'abri d'une si juste critique ? » (p. 10 et 11.)

A ce propos, il dit encore (p. 12) : « Un pareil anachronisme serait presque aussi répréhensible que celui que Louis Cigoli eut la malencontreuse idée de commettre malgré un mérite incontestable et une juste célébrité sous d'autres rapports », et cite d'une façon plaisante l'anecdote suivante, qu'il emprunte à Saint-Foix : « Y a-t-il un trait d'ignorance et d'impertinence

égal à celui du célèbre Louis Cigoli? Ce Peintre, dans un Tableau de la Circoncision de l'Enfant-Jésus, a représenté le Grand-Prêtre Siméon *avec des lunettes*, supposant qu'attendu son grand âge, il devait en avoir besoin pour l'opération qu'il allait faire. Il est certain que les Anciens n'ont point connu les *lunettes sur le nez*; elles ne furent inventées que vers la fin du XIIIe siècle, par un Florentin nommé Salvrino degli Armati [1] .»

Nous conclurons en disant que, si la lecture de ce livre est quelquefois laborieuse, le profit qu'on en recueille est loin d'être en rapport avec les bonnes intentions de Caldani et du traducteur qui l'a commenté.

AUGUSTE PÉQUÉGNOT (Versailles 1819 — 1878 Paris), peintre et graveur, élève de Cicéri père, s'était de plus consacré à l'enseignement du dessin. L'un de nous, lors de ses tout premiers débuts, reçut ses conseils et se souvient avec reconnaissance du soin, du désintéressement, de la façon cordiale et chaleureuse avec lesquels cet artiste enseignait le dessin, la perspective, l'anatomie à ses élèves, dans des leçons qu'il savait rendre attrayantes par des considérations générales, des aperçus originaux et une bonhomie charmante dont le souvenir ne peut s'effacer.

Il publia un ouvrage intitulé : *Anatomie ou description des formes de l'homme, Exclusivement destinée aux Peintres, Sculpteurs et Graveurs, et entièrement appliquée aux beaux-arts*. Paris, 1845.

Dans ce titre, Péquégnot semble avoir voulu éviter,

1. Saint-Foix, *Essais historiques sur Paris*, Londres, 1759.

par l'adjonction des mots « exclusivement destinée » et « entièrement appliquée », l'inconvénient qui aurait pu résulter d'une rédaction analogue à celle qu'avait choisie Gerdy, inconvénient que nous avons signalé, page 309, à propos de ce dernier. Péquégnot, du reste, a connu cet ouvrage, car il en choisit une phrase pour la citer en épigraphe, et, dans le texte même, il parle de son auteur.

Le traité qu'il a publié est élémentaire. On y retrouve par instants les qualités qui distinguaient Péquégnot; mais, il faut bien le reconnaître, on y retrouve aussi les défauts qui résultent de cette tendance à croire que les descriptions précises sont opposées au tempérament artistique. Il nous semble entendre notre auteur répondre à une remarque de ce genre : qu'une précision rigoureuse n'est pas indispensable et que, pour lui, même sans cette qualité, les démonstrations sont faciles à comprendre. Malheureusement, il n'en est pas ainsi.

Les vingt-quatre planches qui accompagnent ce petit ouvrage sont empreintes d'un caractère général analogue à celui que présente le texte. Les formes, un peu lourdes, semblent avoir été plutôt devinées que dessinées d'après nature et, ainsi que nous l'avons déjà constaté pour d'autres planches, celles qui concernent la myologie sont supérieures à celles qui ont rapport à l'ostéologie. Nous n'insisterons pas davantage sur leur valeur, ne voulant les considérer, ainsi que le texte, que comme le résultat d'une tentative honorable se rattachant aux autres œuvres du même genre, surtout par les bonnes intentions de l'auteur

qui, désirant sincèrement être utile, fit de laborieux efforts pour mettre son projet à exécution.

Antoine-Louis-Julien Fau (Londres 1811[1] — 1880 Paris) médecin français, élève de Gerdy auquel il dédia son ouvrage, publia en 1845 une : *Anatomie des formes extérieures du corps humain, à l'usage des peintres et des sculpteurs, avec un atlas de vingt-quatre planches* (fig. 116 et 117) *dessinées d'après nature et lithographiées par M. Léveillé, élève de M. Jacob.* Il a été traduit en anglais par R. Knox, sous le titre : *The anatomy of the externals forms of man, intented for the use of artists, painters and sculptors.* London, 1848. Cet ouvrage eut une seconde et nouvelle édition en 1850 sous le titre de : *Anatomie artistique élémentaire,* accompagnée de dix-sept planches copiées d'après celles de l'édition précédente, mais gravées sur acier. Le format plus modeste de cette seconde édition, et peut-être son prix moins élevé, lui firent obtenir une des plus grandes vogues qu'il soit possible d'espérer. Chaque étudiant possédait ce livre et il nous souvient que, il y a encore quelques années, il se trouvait, sous cette forme, entre les mains de tous les artistes qui, identifiant, comme cela arrive parfois, le nom de l'auteur et celui du volume, le désignaient familièrement sous le nom « le Fau » ou, à cause de son format, sous celui de « le petit Fau ».

1. Ce n'est qu'aux archives de l'état civil du IXe arrondissement de Paris que nous avons pu être renseignés sur le lieu et la date de naissance de Fau. Mais comme ces indications nous ont été fournies par l'acte de décès, et que, en ce cas, ils n'ont pas une authenticité certaine, nous ne les donnons que sous toutes réserves.

Les qualités que cette édition réduite présentait au



FIG. 116.

PLANCHE DES FORMES EXTÉRIEURES ET D'OSTÉOLOGIE.

(J. Fau. *Anatomie des formes extérieures du corps humain.*)

point de vue des planches furent certainement la cause du nouveau succès qu'elle obtint lorsque, il y a quelques

années, l'éditeur, pensant très justement que le texte était insuffisant, chargea l'un de nous de refaire ce texte en lui donnant plus d'étendue[1]. Pour cette raison, et à cause de l'époque récente à laquelle il parut sous cette nouvelle forme, nous ne considérerons le traité de Fau que dans ses deux éditions primitives, et surtout dans la plus ancienne, c'est-à-dire celle qui parut en 1845.

Fau, dans sa préface, après avoir parlé des ouvrages d'anatomie plastique et des écorchés modelés qui servent aux études, ajoute à propos de ces derniers « que, tout en conservant à ces modèles la grâce, les belles proportions, en un mot l'harmonie artistique, il eût été possible de les exécuter avec plus de précision anatomique, sans, pour cela, nuire à la beauté de l'ensemble ». Ces réflexions lui suggérèrent l'idée de faire modeler un nouvel écorché, et il en confia l'exécution à Jacques-Eugène Caudron (Paris 1818-1865), sculpteur, élève de David d'Angers. Son espoir ne fut pas déçu relativement à la valeur de l'œuvre qu'il chargea cet artiste d'entreprendre et, nous tenons à le déclarer, l'écorché dit « de Caudron » est certainement l'un des plus exacts et des plus démonstratifs que nous connaissions (fig. 118).

Ensuite Fau aborde son sujet. Nous trouvons dans son texte des pages excellentes au point de vue didactique; mais nous y rencontrons aussi, malheureusement, bien des choses superflues; par exemple, à propos de ces dernières, déjà dans le premier chapitre où l'auteur, voulant faire naître des sensations artistiques

1. *Anatomie artistique du corps humain*, planches par le Dr Fau, texte avec figures, par Édouard Cuyer, Paris, 3e édition, 1896.

chez le lecteur, dépeint, avec lyrisme, l'espèce humaine d'une façon quelquefois un peu déplacée. Malgré les excellentes intentions de l'auteur qui, après avoir parlé de l'homme sauvage et de l'homme civilisé, nous

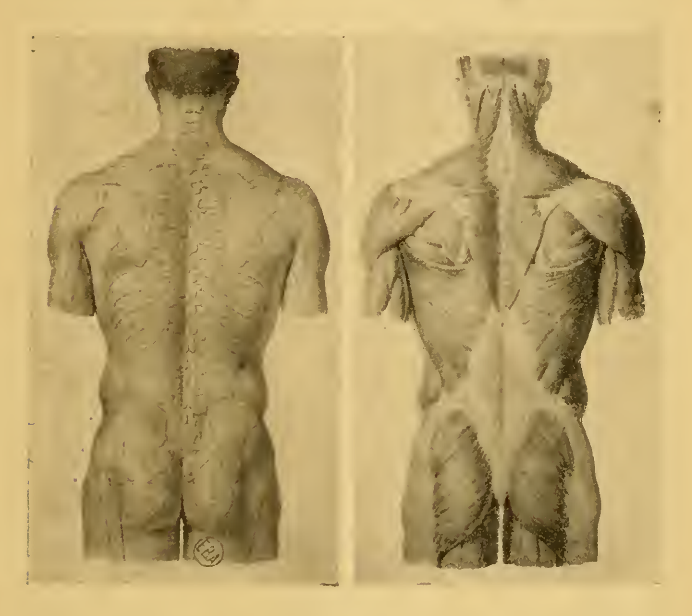


FIG. 117.
PLANCHE DES FORMES EXTÉRIEURES ET DE MYOLOGIE.
(J. Fau. *Anatomie des formes extérieures du corps humain.*)

donne la description de l'aspect des hommes qui se livrent à de rudes travaux, le forgeron, le charpentier, le matelot, le portefaix, dont les membres sont vigoureux et le torse robuste, nous ne voyons pas quelle nécessité il y avait d'ajouter : « surtout lorsqu'ils ne

s'abandonnent pas à des excès débilitants » (p. 6.); puis de continuer par une réticence inattendue : « leurs formes sont généralement lourdes, elles indiquent bien la force, mais la force massive, si j'ose m'exprimer ainsi ». Toujours à la suite, des erreurs de ce genre : « leurs membres manquent de souplesse et de légèreté »; et pourtant nous savons que, en particulier, les matelots ne sont pas engourdis. Il est vrai que, plus loin, l'auteur dit « que le matelot pourrait offrir de belles formes réunies à la souplesse », mais pour ajouter « s'il ne les appauvrissait par la débauche effrénée à laquelle il se livre presque toujours, lorsqu'il descend à terre à la suite d'une longue traversée ». Quel rapport tout cela peut-il bien avoir avec l'enseignement de l'anatomie? Il est vrai aussi que l'auteur semble ne pas s'illusionner sur la valeur de ces descriptions, car il continue : « Je n'ai pas la prétention de poser des règles absolues. . . . . Ce n'est qu'une légère esquisse destinée à mettre l'artiste sur la voie d'une étude importante. » A notre avis, ces considérations étaient inutiles; car l'artiste, observateur par nature, sait très bien ce qu'il doit faire dans un cas de ce genre; il cherchera toujours le caractère distinctif de l'individu qu'il veut représenter, il le fera sans qu'on le lui dise et, en résumé, ce que Fau a écrit à ce sujet était absolument superflu.

Sous le titre de « Idée générale de l'organisation », l'auteur parle de la peau, du tissu cellulaire, des viscères : intestin grêle, gros intestin, etc., reins, etc.

Vient ensuite la description des parties qui constituent le squelette. Malgré qu'il s'y trouve quelques



FIG. 118. — ÉCORCHÉ DE CAUDRON.

points faibles au point de vue de la méthode, elle est généralement exacte et, de plus, les détails sont clairement exposés.

A l'étude de l'ostéologie succède celle de l'arthrologie. La rédaction de ce chapitre, comme celle du précédent, est des plus remarquables au point de vue didactique; sans entrer dans des détails inutiles, Fau a su y donner d'une façon attrayante l'indication et l'explication de tous les mouvements qui ont lieu dans les articulations. Mais ce n'est pas à la suite de cette dernière partie et dans un chapitre spécial que se trouve décrite la myologie. Celle-ci est la partie dont la rédaction laisse malheureusement le plus à désirer, à cause du plan général que l'auteur y a adopté : les insertions sont indiquées à part, à propos de chacun des muscles, dans l'explication des planches placée à la fin du volume; les notions relatives aux mouvements déterminés par la contraction musculaire et aux modelés qui résultent de la présence des muscles sont réparties dans les chapitres qui ont rapport à l'explication des formes extérieures ; de sorte que si l'on veut étudier, par exemple, le muscle biceps brachial, c'est dans la légende des planches que l'on trouvera notées ses insertions, et dans une partie du paragraphe intitulé « Changements de forme produits par les mouvements du membre supérieur » que l'on verra que la flexion de l'avant-bras est déterminée par la contraction du biceps (p. 183), et que, dans une autre partie du paragraphe (p. 186), on apprendra que ce muscle agit de plus sur les articulations radio-cubitales; mais alors, à cause d'un *lapsus* regrettable, on y lira que le

biceps est *pronateur*, tandis que, au contraire, il place l'avant-bras dans la supination.

Ce plan a certainement l'avantage d'obliger, pour ainsi dire, le lecteur à lire tous les chapitres, à ne rien négliger; de plus il donne au texte une certaine souplesse que celui-ci n'aurait pas s'il était conçu d'une façon plus méthodique; mais il présente aussi cet inconvénient que l'élève, s'il désire se remettre en mémoire un détail oublié, sera alors obligé de se livrer à des recherches que lui éviterait un plan mieux divisé. La première rédaction, disions-nous, est plus souple; la seconde, sans contredit, peut avoir un aspect plus rigide; mais celle-ci présente tant d'avantages que, à notre point de vue, elle pourrait être préférée.

Pourquoi l'auteur, après avoir décrit le squelette et les articulations avec tant de méthode, ne s'est-il pas interdit d'entreprendre la description des formes de la façon que voici, à propos de la tête de l'enfant : « Lorsque la bouche s'entr'ouvre, elle laisse apercevoir des dents aiguës ? » (p. 133.)

Pourquoi, à propos de la femme, parler de ses « formes séduisantes dont l'attrait irrésistible assure pour toujours, au sexe le plus faible, un empire absolu sur le sexe le plus fort » ? (p. 162.) Était-il bien nécessaire de dire ceci, toujours à propos du même sujet? « La partie inférieure de la jambe est d'une finesse et d'une élégance trop connues pour qu'il soit nécessaire d'en faire l'éloge; ajoutez, à toutes ces richesses, des malléoles d'enfant, un petit pied coquettement cambré, sillonné d'un réseau veineux qui rehausse la blancheur éblouissante de la peau, et vous

aurez tracé l'ensemble séduisant du membre inférieur de la femme. » (p. 201.)

Il nous est difficile d'approuver ce genre de littérature, surtout dans le texte d'un ouvrage qui, dans le plus grand nombre de ses chapitres, est sérieusement rédigé. Quelle a pu être l'intention de l'auteur qui se laissait aller ainsi à un abus de considérations plus ou moins légitimes? Simplement celle que l'on retrouve chez certains autres auteurs, et qui résulte de la conviction que pour parler à des artistes, leur plaire et les intéresser, il est nécessaire d'user de certaines coquetteries et d'ajouter un peu de fantaisie aux descriptions utiles, dans le but d'atténuer, par des considérations que Fau jugeait peut-être très poétiques, la sécheresse de description que, à tort, il ne croyait pas pouvoir amoindrir en employant d'autres moyens. En cela il s'est trompé; les artistes, au point de vue de l'étude des sciences accessoires, doivent être jugés plus sérieusement, et la meilleure façon d'obtenir leur confiance et de mériter leur approbation, c'est, lorsqu'on a la mission de les instruire, de le faire avec conscience et de ne se préoccuper que de leur intérêt.

TABLE DES NOMS CITÉS

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

L'observation anatomique dans l'antiquité.

DEUXIÈME PARTIE

Débuts des études anatomiques.
Recherches personnelles faites par les artistes et collaboration de ceux-ci avec des anatomistes.

TROISIÈME PARTIE

Les traités d'anatomie spécialement destinés aux artistes.

QUATRIÈME PARTIE

Les traités d'anatomie destinés aux artistes deviennent réellement des traités d'anatomie plastique.

CHAPITRE XII. — XIXe SIÈCLE

CHAPITRE XIII. — XIXe SIÈCLE (*Suite*)

10141. — Lib.-Imp. réunies, MOTTEROZ, D[r], 7, rue Saint-Benoît, Paris.

— Mathias Duval. L'anatomie artistique. Paris Quantin —
(même collection que le présent Volume)

— Jul. Köllmann. Plastiche anatomie für Kunstler
Leipzig. Von Veit & Co. 1901.

— Dr Paul Richer. Physiologie artistique.

— Alphonse Lami. Anatomie artistique
Myologie superficielle du Corps humain
10 pl. gravées, Paris, Baillière
— 1861. in-folio. —

— Dr C. H. Stratz. La Beauté de la Femme
Trad. de l'allemand par Rob. Waltz.
180 ill. Paris. Gaultier Magnier & Cie
— 1902. gr. in-8°. —

— [illegible]. Anatomie des [illegible]
Paris [illegible].

